UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL

DEPARTMENT OF ROMANCE STUDIES

---

NORTH CAROLINA STUDIES
IN THE ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

---

*Distributed by:*

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA PRESS

CHAPEL HILL
North Carolina 27515-2288
U.S.A.

NORTH CAROLINA STUDIES IN THE
ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES
Number 320

# PATRICIOS EN CONTIENDA

## CUADROS DE COSTUMBRES, REFORMAS LIBERALES Y REPRESENTACIÓN DEL PUEBLO EN AMÉRICA LATINA

# NORTH CAROLINA SERIES ON ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

# PATRICIOS EN CONTIENDA

## CUADROS DE COSTUMBRES, REFORMAS LIBERALES Y REPRESENTACIÓN DEL PUEBLO EN AMÉRICA LATINA

POR

FELIPE MARTÍNEZ-PINZÓN

CHAPEL HILL

NORTH CAROLINA STUDIES IN THE ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

U.N.C. DEPARTMENT OF ROMANCE STUDIES

2021

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

Diseño de portada: Ana Cristina Juan Gómez

Imágenes de portada: Frente. “Amistad”. *Álbum mikado: fotografías de personajes de la sociedad bogotana y antioqueña, algunos pertenecientes a la familia Moreno ascendientes de Pilar Moreno de Ángel.* Fotógrafos Demetrio Paredes et al. Medellín 1830–1890. Colección Pilar Moreno de Ángel. Cortesía de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Fondo. “Mesa revuelta con algunos pigmentos que le quedaron al pintor después del asalto a la Casa de la Moneda en 1862”. Álbum de pinturas y acuarelas de Manuel Doroteo Carvajal, 1862. Acuarela y tinta sobre papel 31,6 cms x 24 cms x 4 cms. Colección Museo del siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Registro 975 (folio 192). Foto: Museo Nacional de Colombia/Samuel Monsalve Parra. Cortesía Museo Nacional de Colombia.



ISBN 978-

Layout and copyediting by Artes Gráficas Soler
www.graficas-soler.com

*Para Elizabeth Anne, creadora.*
*Para los tres Nicolases*

The constitution of the modern world has entailed the clash and disarticulation of peoples and civilizations together with the production of images of integrated cultures, bounded identities and inexorable progress.

[La formación del mundo moderno ha conllevado el choque y la desarticulación de poblaciones y civilizaciones conjuntamente con la producción de imágenes de identidades integradas, culturas conectadas y un progreso inexorable.] (Fernando Coronil, "Introduction" xiii).

# ÍNDICE

# ILUSTRACIONES

# AGRADECIMIENTOS

Comencé a investigar este libro en el 2014 gracias a una invitación que me hizo la profesora Carolina Alzate para dar una charla en la Universidad de los Andes (Bogotá) sobre el boom del tabaco, según aparecía retratado en las hojas del periódico literario bogotano *El Mosaico* (1858–1865). A partir de entonces entré en el mundo de la prensa decimonónica, uno que apenas se me había abierto con mi primer libro. Dentro de ese mundo me encontré, deslumbrado, por la euforia global que causó la escritura y pintura de tipos y costumbres a ambos lados del Atlántico. Al leer más bibliografía primaria y secundaria sobre este corpus, extemporáneamente, la misma euforia me contagió. A ese fuego, pero sobre todo a las personas que lo hicieron posible, se deben estas páginas.

En el 2015, el Instituto Caro y Cuervo y el Ministerio de Cultura de Colombia me otorgaron una beca para hacer una investigación en revisión editorial y crítica de textos breves del siglo XIX en Colombia. Aparte del importante apoyo presupuestal que significó, esta beca me puso en contacto con colegas que serían muy importantes para este libro. Juan Manuel Espinosa, subdirector académico del Instituto, lo mismo que Juan Darío Restrepo y Luz Clemencia Mejía, bibliotecarios y gestores de su sede en Yerbabuena, me mostraron toda su generosidad desde el comienzo hasta el final de la investigación. En la Biblioteca Nacional de Colombia, el corazón de este libro, encontré la amistad de Camilo Páez Jaramillo, su coordinador de colecciones, sin cuyo apoyo este libro simplemente no existiría. En la Biblioteca Nacional también conté con la excelente disposición de todo su personal, en especial de María Carolina Godoy Ortiz y Javier Rodríguez. También quiero agradecerles a quienes trabajan en la sala de Libros Raros y Manuscritos y en la Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango por su colaboración. Para el libro

también fueron vitales las conversaciones con mis mentoras Mary Louise Pratt, Erna von der Walde y Carolina Alzate. Le agradezco también las recomendaciones bibliográficas y sugerencias a Claudia Montilla, Margarita Serje, Miguel Malagón Pinzón, Ana María Otero Cleves, Verónica Uribe, Samuel León Iglesias, Francisco Ortega, Jorge Orlando Melo, Jane M. Rausch, Max Hering Torres, José David Cortés Guerrero, Marixa Lasso, Ana María Agudelo Ochoa, Ana Garriga, Daniel Gutiérrez Ardila, Franz Hensel Riveros, Martín Vidart, Nicolás Pernett, Ana María Ochoa Gautier, Juan Pablo Dabove, Benjamín Johnson, María Helena Barrera-Agarwal, Héctor Hoyos, Vanesa Miseres, Sandra Sánchez, Dorde Cuvardic García, María Mercedes López, Maida Watson, Carlos Abreu Mendoza, Lena Burgos Lafuente, Carl Fischer y Laura Torres Rodríguez. A la tenacidad de Carlos Julio Ayram y Valentina Landínez, asistentes de investigación, este libro le debe el hallazgo en prensa de piezas que me fueron vitales para reconstruir ciertos debates del momento. A mi amigo y colega, Javier Uriarte, con quien he compartido por varios años proyectos de edición e investigación, le agradezco tantas jornadas que hemos pasamos juntos conversando sobre libros y escribiendo sobre literatura latinoamericana.

Tal vez lo más perdurable que para mí deja este libro fue ponerme en proximidad con debates y colegas en Venezuela y Ecuador. En Caracas, a pesar de muy difícil situación que vive el país, los amigos y colegas Vicente Lecuna y Francisca Mayobre me abrieron de par en par las puertas de su casa. A través suyo conocí a varias personas que me guiaron por la ciudad y por los archivos de la Academia Nacional de Historia, la Fundación John Boulton y la Biblioteca Nacional de Venezuela. Van mis agradecimientos por compartir referencias y conversaciones a Inés Quintero, Tomás Straka, Mirla Alcibíades, Consuelo Andara, Rafael Castillo Zapata, Alvaro Contreras, Jorge Romero y Carlos Sandoval. Venezuela hace hoy parte de mi mundo en gran parte debido a la familia diaspórica que he construido entre Estados Unidos, Colombia y otras partes de América Latina. Le agradezco por esto a Daniel Blanco, Carlos Padrón, Claudia Blanco, Beatriz González-Stephan y Gina Saraceni.

En Quito también conté con el apoyo de muchas personas. Con total desprendimiento, Malena Bedoya me condujo como una cicerone por toda su ciudad y sus archivos. Gracias a ella conocí a Leonel Sánchez en el fondo Jacinto Jijón y Caamaño lo mismo que a las colegas de la Universidad Andina Simón Bolívar, Galaxis Borja y Cris-

tina Burneo Salazar, cuyas conversaciones y artículos han sido muy importantes para este libro. En Quito y Bogotá también tuve el privilegio de hablar con Alexandra Kennedy Troya. A Gabriela Polit Dueñas le agradezco compartir conmigo valiosos contactos de amigos y colegas suyos antes de llegar al Ecuador. También mi más cordial reconocimiento a los archivistas de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

Por último, y no por ello menos fuerte, es mi reconocimiento a mis colegas y amigos en la academia norteamericana. El premio Richard B. Salomon, la beca Henry Merritt Wriston, así como el subsidio para la edición de este texto, otorgados todos por Brown University, fueron fundamentales para poder hacer la investigación, llevar a cabo la escritura y publicar este libro. Gracias a la beca Wriston tuve el enorme privilegio de estar de sabático en Bogotá durante el año lectivo 2018–2019. También he contado con el constante apoyo de mi departamento de Hispanic Studies. Mis colegas Laura Bass, Michelle Clayton, Sarah Thomas, Stephanie Merrim, Mercedes Vaquero, Esther Whitfield, Silvia Sobral, Jill Kuhnheim y Nidia Schuhmacher han tenido el consejo oportuno en torno a mi investigación, apoyándome siempre como profesor y abriéndome espacios para trabajar en mi enseñanza y escritura. Gracias especiales a mi amiga de muchos años, Sarah Thomas, por ser mi "frientor" —amiga y mentora— y por su incomparable generosidad e inteligencia, que es un árbol de incontables frutos. A Mary Oliver y José Mendoza, administradores del departamento, también quiero agradecerles por todo el trabajo tras bambalinas para hacer mi investigación posible fuera y dentro de América Latina. Dentro de la comunidad en el campus, estas páginas le deben bastante a los coloquios sobre Romanticismo organizados por Jacques Khalip, lo mismo que a conversaciones y recomendaciones bibliográfica de Iris Montero, Erica Durante, Leila Lehnen, Jeremy Mumford, Andrew Laird, Felipe Rojas y Niel Safier. El grupo de decimononistas reunidos en torno a la sección "Siglo diez i nueve" de LASA, en especial a Mayra Bottaro y Ana Sabau, al igual que al grupo de investigadores sobre conservadurismo en la región "Sensibilidades conservadoras", organizados por las infatigables Kari Soriano Salkjelsvik y Andrea Castro, me han brindado renovadas energías a mí y sé que a otros investigadores del siglo XIX latinoamericano. Le agradezco a Beatriz González Stephan, Marcy Morton, Germán Labrador Méndez, Cristina Burneo Salazar, Carlos Padrón, Amaury Leopoldo Sosa,

Tomás Straka, Mary L. Pratt, Jhon Mesa, Javier Uriarte, Andrea Rosenberg y a los evaluadores anónimos del manuscrito haber leído borradores de capítulos y haberme brindado muy útiles recomendaciones. También quiero hacerle un reconocimiento especial a Nicolás Campisi, cuya primera lectura editorial de este texto fue indispensable. Al editor de la colección de la NCSRLL, Juan Carlos González Espitia, por su minuciosa dedicación a hacer de este libro un texto más apretado y, por esa vía, una mejor contribución al estudio de nuestras literaturas. Finalmente, a todo el equipo de University of North Carolina Press, así como a la diseñadora de la portada, Ana Cristina Juan Gómez, mis más sentidos agradecimientos por confiar en este proyecto y embellecerlo por el camino.

Estas páginas se las dedico a mi esposa, Elizabeth Rush, mi socia, quien ha contado con un amor, una paciencia y energía inagotables para apoyarme durante estos primeros ocho años. A su inteligencia de poeta se deben, si los hay, algunos hallazgos de este texto. Un libro construido sobre la figura del número tres también tenía que estar dedicado a los tres nicolases de mi vida: a mi padre, cuya memoria llevo adentro como un faro; a mi hermano, cuyo humor es el fuego vivo de los abuelos; y a Nicolás Carlos Martínez-Mueller, hijo mío, mi colibrí originario que trae miel a las flores, palabra al silencio, creación al mundo.

Una aclaración. Partes del capítulo 4 y 5 aparecieron en inglés en el *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol 28., no. 1 de 2019 y en la *ReVista: The Harvard Review of Latin America*; lo mismo que el capítulo 8, también en versión inglesa, en el *Bulletin of Spanish Studies,* vol. 97, no. 6 de 2020. Una parte del capítulo 2 es un fruto parcial de la investigación para mi reedición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866, 2020) de José María Vergara y Vergara que fue publicada gracias a la Universidad de los Andes, Brown University y la Universidad del Rosario. Una versión preliminar del capítulo 6 apareció en la compilación de artículos *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización* que coedité con Kari Soriano Salkjelsvik.

FMP

Providence-Bogotá

## Introducción

# LITERATURA PANORÁMICA Y REPRESENTACIÓN DEL PUEBLO

"¡Una cosa increíble!" Así reaccionaron Manuel Ancízar y Agustín Codazzi, comisionados por el gobierno liberal para describir los territorios y las poblaciones de Colombia en 1850, ante un "ramal inaccesible y fragoso" de los Andes limítrofes con Venezuela. Allí la montaña se eleva formando lo que Ancízar llama un "muro estratiforme". Tras él se encuentran los "Tunebo" (hoy U'wa), poblaciones indígenas que no se "dejan visitar por los blancos, a quienes miran y llaman todavía españoles" (Ancízar, *Peregrinación* 1: 249). Informado por el guía, Ancízar se da cuenta de que sólo los U'wa son capaces de escalarlo a través de "pequeños agujeros alternados, labrados de propósito" (*Peregrinación* 1: 250). En su crónica, compartida en su periódico bogotano, *El Neo-Granadino*, Ancízar anota que "de esta manera los Tunebos han inventado el modo de permanecer aislados de los blancos, sin estar en guerra con ellos" (*Peregrinación* 1: 251). Los comisionados entran en contacto con dos U'wa en el camino hacia el mercado de Guicán (Boyacá), en donde comercian sus productos. Tras saludarlos en español, los U'wa contestan tanto en esta lengua como en tunebo. "Hablar castellano" detona una conversación producida por la doble interrupción de la lengua de los U'wa y su desplazamiento hacia el pueblo:

> —¡Ah!, le interrumpí, y entonces ¿cómo no sales con tus hermanos a vivir acá entre nosotros?
>
> —No hermano, acá no tierra para tunebo; allá tierra bastante. Cuando Dios crió sol y luna crió tunebo y tierra libre . . . dijé -

> ronnos adiós y se marcharon sin admitir más conversación, como jentes que no veían provecho en seguir charlando.
> Nos quedamos un rato mirando el andar rápido de aquellos hijos de las selvas y haciendo reflexiones sobre su despejo y manera de espresarse (Ancízar, *Peregrinación* 1: 244–45).

"Acá" y "allá", "españoles" y tunebos, "no tierra" y "tierra libre" son las marcas con que los U'wa minan la invitación a unirse a ese nosotros de la nación. Su negativa es encajada por Ancízar describiéndolos, no ya como "hermanos", sino como "hijos de las selvas". El bilingüismo y los bienes que llevan para vender, así como su "andar rápido" y su "despejo", sumen a los comisionados en reflexiones que le ocultan al lector. Con seguridad estas son sobre su capacidad de trabajo, conocimiento del territorio o la riqueza de sus tierras. Estas podían servir a los fines de la Comisión, es decir, al "levantamiento de rutas, productos exportables, censos poblaciones, baldíos para inmigrantes" (E. Sánchez, *Ramón Torres Méndez* 155) con los cuales consolidar mapas para "dotar de ciencia el ejercicio del poder" en su administración de la población (Loaiza Cano*, Manuel Ancízar* 189). Ser bilingües y comerciantes, pero rechazar hacer parte del "nosotros", no es una posibilidad. Por eso Codazzi sella la conversación con Ancízar con un ominoso: "Es preciso visitar a esta gente, invadiéndolos por Casanare" (*Peregrinación* 1: 245). Al considerar la "invasión", los comisionados habitan los espectros de la historia que viven en el lenguaje de los U'wa: serán conquistadores "españoles". El "nosotros" que imaginan es un evento por venir, un pueblo que se hará una vez se "conquiste" a esta población, se los incorpore al censo poblacional y se cruce su territorio con rutas comerciales.

Los "tunebos" no aparecen en las 97 acuarelas que produjo la Comisión para un eventual, y nunca publicado, "Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada" (Codazzi, "Plan de la Comisión" 64). Antes de morir, Codazzi concibió este texto como el libro-nación, un panorama de sus poblaciones y territorios hecho a partir de censos, crónicas de viaje, herbarios, acuarelas de tipos y mapas. La exclusión de los U'wa —y los métodos que se proyectan para incluirlos— no nos hablan tanto de estas poblaciones como de las historias de quienes los imaginan como parte del pueblo nacional. *Patricios en contienda* aborda las maneras en que las heterogéneas poblaciones de Colombia, Ecuador y Venezuela fueron imagi-

nadas como pueblos nacionales tras la Independencia por actores determinados y como fruto de debates en prensa y contiendas militares. En ese sentido, es una crónica tanto de las diferentes formas de crear una diferencia entre las nuevas élites y el pueblo como de la tumultuosa formación de lo que José Luis Romero ha llamado el patriciado: "una clase dirigente, de caracteres inéditos, surgida espontáneamente de la nueva sociedad [pos-independentista] y reconocida por la nueva sociedad como su aristocracia, como sus élites, y sus miembros tuvieron el sentimiento de que constituían una élite" (*Latinoamérica* 238).

La lucha por producir un pueblo nacional a partir de poblaciones heterogéneas se libró, argumento en este libro, a través de un género literario y pictórico que enseñaba a ver —que enmarcaba, nombraba y leía en el cuerpo la moralidad—: el cuadro de tipos y costumbres. Esta literatura y las maneras de compilarla no muestran al pueblo, sino el sitio de contienda en que las élites en formación buscaron legitimarse frente a otros sectores en ascenso. En ese sentido, las representaciones del pueblo a través de cuadros de tipos y costumbres nos dan un retrato de lo que quiero llamar aquí "patricios en contienda", es decir, las diversas y pugnaces élites surgidas de la Independencia. Producto del triunfo bélico sobre España, pero también de posteriores reformas liberales que desestancaron monopolios coloniales, abolieron la esclavitud o privatizaron tierras indígenas, las nuevas élites en América Latina estaban compuestas tanto de criollos de abolengo colonial,[1] como José María Vergara y Vergara o Fermín Toro, y de nuevos actores ascendidos por la Guerra de Independencia como el italiano Agustín Codazzi o el peón llanero convertido en presidente José Antonio Páez. Con antecedentes tan diferentes, estos personajes difícilmente habrían compartido el gobierno antes de la Independencia (Quintero, *El último marqués* 187–88), pero formarían, después de la "oportunidad

[1] En varios textos sobre los criollos peruanos del siglo XVII y XVIII, José Antonio Mazzotti ha estudiado las autorepresentaciones de estos "descendents of the conquerors" como "criollos beneméritos" o "criollos patricios" quienes "represented an elite that had to constantly negotiate with the Spanish authoritites for privileges and social distinction" ("Criollismo, creole, and créolité" 89). A este respecto ver también su *Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú* (2016). David A. Brading ha visto en esta "antigua disputa entre el criollo y el gachupín", el viejo colono y el recién llegado, los "rasgos tradicionales más distintivos del patriotismo criollo [que] se transformó en un elemento esencial del nuevo nacionalismo mexicano" (Brading, 190).

extraordinaria" ofrecida por la Independencia, una "nueva clase" heterogénea y dúctil (Guillén Martínez, *Estructura histórica* 147).

Como pieza corta y descriptiva de la cultura periódica, el cuadro de costumbres constituyó una de las maneras privilegiadas de representar al pueblo tras la Independencia en series de tipos organizadas por labor, paisaje o etnia.[2] En "Sociabilidad chilena" (1844),[3] Francisco Bilbao representa al pueblo como "imagen del infinito, si puede haber imagen de él" (86). Esta imagen convoca una especie de sublime popular que estos cuadros quieren disponer en series ordenadas para su colección, proponiendo una "lectura acumulativa" (Stiénon 14), para navegar un mundo desbordante en su diversidad. Con el nombre de "literatura panorámica"[4] Walter Benjamin designó la multiplicación de cuadros de costumbres emergidos de la cultura periódica parisina como "individual sketches, whose anecdotal form corresponds to the panoramas' plastically arranged foreground, and whose informational base corresponds to their painted background" (Benjamin, *Arcades* 5). Esta literatura, llamada también por Martina Lauster "literatura industrial" (*Sketches* 132), fue popularizada hacia mediados del siglo XIX en las principales capitales europeas a partir del boom de las imprentas a vapor, el ascenso de la clase media como público lector y la modernización urbana (Ian Watt). La literatura panorámica invitaba a coleccionar estas tipologías bajo la forma, en Francia, de *physiologies*,[5] en Inglaterra de

---

[2] Para una reconstrucción más detallada de este contexto de producción de la literatura panorámica en Europa y América ver el prólogo escrito por Kari Soriano Salkjelsvik y por mí en *Revisitar el costumbrismo* (2016).

[3] Manuel Ancízar, representante de la Nueva Granada en el Ecuador en 1852, era un lector de Bilbao y había popularizado sus principios en la prensa no solo granadina sino en la ecuatoriana también. Su periódico, *El Neo-Granadino*, era leído en el Ecuador (Ver Galaxis Borja, "La expulsión de los jesuitas" 160; Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 207)

[4] Recientemente, críticos y académicos han tomado este término de Benjamin para designar la calidad trasnacional de este fenómeno literario a través del cual se produjeron, en las capitales europeas, representaciones de tipos y costumbres urbanas. Tal es el caso de las investigaciones de Christiane Schwab con respecto a la literatura panorámica y el surgimiento de la sociología y la antropología en Europa, de Ana Peñas Ruiz y las relaciones entre el costumbrismo español y sus epígonos europeos, o de Valérie Stiénon y sus análisis de las fisiologías como una "literatura industrial" en el París de la década de 1830 y 1840.

[5] Las *physiologies* —traducidas al español como fisiologías— eran ediciones folletinescas que inundaron París en la década de 1840. Al invitar a ser coleccionadas, funcionaron como una manera de compilar la sociedad como si fuera una fauna y flora humanas (Lauster, *Sketches* 14–21). En Colombia en periódicos como *El Día*

*sketches* y en España de cuadros de tipos y costumbres. Los escritores, como si fueran "botánicos del asfalto" (Benjamin, *Arcades* 372), se dieron a retratar "la flora urbana" en una combinación que satirizaba los discursos ilustrados, en particular la historia natural,[6] al tiempo que vehiculaba su agenda racionalizadora pretendiendo transformar las costumbres de la sociedad como una "specific form of present-day cognition, a science of society without being scientific" (Lauster, *Sketches* 20). Apalancada en una nutrida tradición de textos morales —Richard Steele (1672–1719), Joseph Adisson (1672) o Joseph Etienne de Jouy (1764–1846), entre otros—,[7] su retórica obedecía a un horaciano "entretener moralizando" (*prodesse et delectare*) con la finalidad de enseñar un orden social para reconfigurarlo. De esta manera, la literatura panorámica, desde una veta satírica, capturó las fantasías de un ordenamiento global propuesto por la botánica lineana, para ofrecer, al igual que esta, "[a] global-scale meaning through the descriptive apparatuses of natural history" (Pratt, *Imperial Eyes* 15).

Afines a la cultura popular de los dioramas, las estatuas vivas (*tableaux vivants*) y los totilimondis[8] —corrientes en espectáculos pú-

se reimprimían con frecuencia extractos de fisiologías —tomadas de periódicos parisinos— como "Fisiología: observaciones sobre la profesión de fé del doctor Broussais" (*El Día*, Bogotá, viernes 19 de abril de 1844, 83). Para un análisis de las diferencias entre las fisiologías y los cuadros de costumbres o la influencia de aquellos en estos, ver Peñas Ruiz "Artículos de costumbres y fisiologías literarias".

[6] La crítica acerca de esta literatura ha mostrado su "carácter ecléctico" (Peña de Matsushita 90) —entre la Ilustración y el solaz del "color local" romántico— que permitió capturar "tipos ya aparecidos en la literatura satírica del siglo XVIII" (Cuvardic García, "La construcción" 48) para propiciar esa experiencia de novedad y reforma social que debía seguirle a la Independencia.

[7] Otras fuentes de la escritura moral de los siglos XVII y XVIII puede encontrarse en la figura de *El diablo cojuelo* desde Vélez de Guevara (1641) así como sus descendientes, tales como *Le Diable Boiteux* (1707) de Alain René Lesage. El escritor moralista como un diablo que se transforma en figuras aparentemente inofensivas para juzgar la conducta de otros, es también un diminuto duende que se inserta en espacios privados para observar las costumbres sin ser visto. Esta autofiguración del escritor de costumbres está presente en los mismos seudónimos de los escritores tales como "el pobre cieguecito" (José Manuel Groot) o "El solitario" (Estébanez Calderón). La figura del diablo está presente en las portadillas de las compilaciones de costumbres del siglo XIX, así como en los nombres de periódicos literarios de la época como *El Diablo Asmodeo* o *Asmodeito* (ambos de Venezuela). Para un análisis de las genealogías de la literatura de tipos y costumbres en Europa y América Latina, ver Ucelay Da Cal (86) y Pérez Salas (167).

[8] Los *totilimondi* y los cosmoramas eran escaparates trasportables que contenían ilustraciones de las diferentes labores y lugares existentes en la tierra. Estos

blicos de la época, en los que se "transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées" (Foucault, *Surveiller* 76)—, los álbumes, museos literarios y periódicos ilustrados organizaron en texto e imagen el aparente caos de la cotidianidad como una manera de extrañarnos de ella para "see things again, but for the first time" (Galperin 63).[9] Así, *physiologies* del ladrón y del poeta, *sketches* del borracho y del obrero, cuadros del torero y el contrabandista, inundaron los puestos de venta de periódicos en Europa. En sus escritos sobre los pasajes parisinos, Benjamin los vinculó con otras formas del éxtasis del *flâneur*: las vitrinas de ventas, los zoológicos y los museos de historia natural, que brindaban a la burguesía el espejismo de un mundo en miniatura, recambiando la diversidad exterior en un reconfortante espacio de interiores domésticos. Usualmente, estas colecciones urbanas eran acompañadas por grabados que dialogaban con el texto. El epítome de esta literatura fue la compilación *Paris, ou le livre des cent-et-un*, en quince volúmenes (1830–1834), que pretendía contener todos los tipos parisinos. Asimismo, en Inglaterra se editó *Heads of People: or, Portraits of the English*, publicación seriada entre 1838 y 1839; por su parte España participó con *Los españoles pintados por sí mismos* (1843–1844), por nombrar solo algunas compilaciones europeas.

Los cuadros, *sketches* y *physiologies* viajaron a América Latina constituyéndose en herramientas de "génesis europea pero de praxis nacionalizadora" (Soriano Salkjelsvik y Martínez Pinzón 12). Al igual que Gioconda Marún (89), Malcolm Deas sostiene que los primeros cultores del género en la región fueron los viajeros ingleses (muchos de ellos miembros de la Legión Británica) tras la Guerra de Independencia. Al pintar las costumbres locales, respondían a la "demanda británica para tal tipo de ilustraciones [de costumbres] fomentada en Europa, en la India y en el Océano Pacífico tras los viajes exploratorios del capitán James Cook" (Deas, "Prólogo" 14). Otros sostienen que los orígenes regionales fueron franceses: "los primeros dibujos de tipos [en la Gran Colombia] son de [Desiré Roulin] e iban a ilustrar la obra de Mollien *Voyage dans la Republique*

---

exhibían a través de iluminaciones y figurines en perspectiva, rindiendo la versión visual de las colecciones de tipos urbanos, como lo supo Walter Benjamin.

[9] Las relaciones ecfrásticas y las metáforas pictóricas con que esta literatura se autorepresentó han sido analizadas por Ana Peñas Ruiz. Ver su "Entre literatura y pintura: poética pictórica del artículo de costumbres".

*de Colombie* en 1823" (E. Sánchez, *Ramón Torres Méndez* 127). En su forma escrita, sabemos que en 1842 la prensa local latinoamericana ya reseñaba *physiologies* parisinas, como la *Physiologie du Fumeur* (1840) de Théodose Burette. Los cuadros del español Mariano José de Larra no sólo se leyeron sino que se editaron en la región antes de su muerte.[10] En todo caso, es claro que los circuitos de consumo de esta producción periódica excedían los conductos españoles. Cuestión distinta es que los escritores de costumbres de sensibilidades conservadoras borraran los circuitos no españoles de esta literatura para re-hispanizarse, adoptando giros idiomáticos peninsulares, exhibiendo una biblioteca contemporánea a la de los "españoles europeos" para posar, como veremos, como "españoles americanos". De igual forma, y en respuesta a estos, los escritores que se preciaban de reformadores sociales intensificaron, a través del giro galicado de sus escritos, las evidencias de sus lecturas francesas.[11] Tras su variado trayecto trasatlántico, las colecciones panorámicas nacionales aparecieron en la región bajo la forma de textos compilatorios de cuadros de tipos como *Los cubanos pintados por sí mismos* de 1852, *Los mexicanos pintados por sí mismos* de 1854 o, para el caso colombiano, el *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de 1866.

Benjamin entendió que la literatura panorámica era un paliativo para una burguesía que veía el descontento popular y, a la par suya, la organización proletaria extenderse en las capitales europeas. Gracias a los mecanismos de encuadramiento que privilegiaba, en esta literatura "the worker appears isolated from his class as part of the setting in an idyll" (*Arcades* 6). Si en Europa esta literatura organizó la "masa" urbana en tipos contables, en América Latina pretendió organizar las heterogéneas poblaciones poscoloniales en series que compusieran un pueblo nacional moderno en relación laboral de de-

[10] Para una revisión de la influencia de Larra en América Latina ver Paul Verdevoye (*Costumbres* 17), Pérez Vidal ("Introducción") y Goldgel ("Imitación periférica" 15). Alba Lía Barrios sostiene que Larra es el límite posible de la crítica liberal pensada desde materiales españoles, pues Larra fue productor de un "españolismo antiespañol" (53) para los hispanoamericanos de tal manera que para Goldgel, al imitar a Larra, el argentino Juan Bautista Alberdi se hace español para criticar lo hispánico ("Imitación" 32).

[11] Escritores como Alberdi, Sarmiento y Vicente Lombana usaban palabras como "habitud" (por costumbre) o "fisiología" al referirse a sus propios escritos o los de otros. Ver, por ejemplo, "Las guacharacas" de Vicente Lombana (en Vergara y Vergara, *Museo de cuadros* 1: 65).

pendencia o utilidad con presentes o virtuales patrones o hacendados. Como se verá en este libro, ciertas labores que se prestaban para la acumulación eran representadas en álbumes (la cosecha de tabaco, por ejemplo). Otras labores, aunque en existencia en diarios de misioneros como "la quema de hormigas" en la Amazonía, no aparecían o eran transformadas en otras dentro de las compilaciones nacionales. Así, a diferencia de las europeas, para los civilizadores latinoamericanos estas compilaciones resolverían otro repertorio de ansiedades en torno a su disputada legitimidad tras la Independencia. La cuadrícula de tipos trasladada al vasto territorio americano, con amplias regiones por incorporar al dominio del Estado, brindaría una fantasía que organizaría la heterogeneidad bajo una grilla de tipos laborales gracias a la cual se suspendían las historias no nacionales de estas poblaciones, con el objetivo de imaginar una pacífica resolución de las tensiones poscoloniales —las que emergían al llamar "españoles" a criollos como Ancízar—, fruto del choque, precisamente, entre poblaciones con historias coloniales antagónicas.

Esta forma de enseñar un orden cuenta con una larga tradición regional. Los "cuestionarios de las relaciones geográficas" del siglo XVI, como sostiene Ilona Katzew, son las primeras instancias de imaginación de una diferencia asimilable para dominarla. A través de ellos el Consejo de Indias documentaba las formas de comercio, conventos, sitios de recreo y clases de habitantes en América, acompañadas de ilustraciones que comparten elementos con las láminas de costumbres decimonónicas (Katzew 11). La fascinación por la historia natural y sus derivados populares produjo también los cuadros de castas como herramientas que organizaban la diversidad a través de la representación de la diversidad poblacional a través de una unión por "lazos de amor y sobre todo por su indefectible abnegación al príncipe católico [de España]" (Pérez Salas 173).[12] Como formas visuales en las que se conjugaba la administración colonial y la decoración exótica, los cuadros de castas "emparenta[n] los recursos humanos de la colonia con la productividad de la tierra [como] una forma de llamar la atención hacia lo singular, lo diferente con respecto a Europa, así como de hacer alarde de la abun-

---

[12] De acuerdo con Katzew, el rey Carlos III tenía una bien sabida "fascinación" por los tipos populares (54). La proliferación de colecciones de estatuillas de tipos populares que hoy existen en el Museo de América, en Madrid, puede dar cuenta de ello.

dancia del lugar y su potencial económico" (Katzew 52). De esta manera, los cuadros de castas, exvotos, biombos y otros objetos de la cultura material colonial son el antecedente local inmediato de los cuadros de costumbres,[13] en tanto complotan proximidades entre cuerpo, paisaje y labor para hacer natural el dominio que los productores de estos cuadros pretenden borrar.

Tras la Independencia el rey no sería el lugar centralizador de la diversidad poblacional: "the king's disappearance symbolically rendered postcolonial space a horizontal domain of abstract exchangeability among potentially autonomous, interchangeable individuals" (R. Sánchez, *Dancing* 6). En tiempos de crisis de autoridad en la Latinoamérica poscolonial (Molloy, *At Face* 8), la transferencia de soberanía al pueblo concitaría formas de representarlo como una manera de acabar con esa intercambiabilidad de cuerpos ocasionada por el advenimiento de la república y la relativa volatilización de formas de capital cultural de la colonia. Sin el rey como centro, los frontiscipicios de estas compilaciones nacionales de literatura panorámica representan al "pueblo nacional", a través de linternas mágicas o telones de teatro, en poses tan "naturales" como la flora local de plátanos y palmeras en representaciones auto-generativas de su poder soberano. Dividido en tipos, así los vemos en el caso del frontiscipio mexicano (ver fig. 1).

Para Balibar el gran reto del Estado "es producir el efecto de unidad mediante el cual el pueblo aparecerá a los ojos de todos 'como un pueblo', es decir, como la base y el origen del poder político" para mostrar a la comunidad nacional como un "pueblo [que] se produzca a sí mismo" (146). Al igual que los cuadros de tipos, estos frontispicios desplazan la autoría de los escritores al pueblo borrando el lugar desde donde se lo imagina. Los propios títulos de las compilaciones, al reproducir la fórmula "pintados por sí mismos", dan cuenta de esta borradura pues son los escritores y compiladores quienes producen, pacificándola, la visión contradictoria de sí misma que puede tener una comunidad.

---

[13] Otras formas de la cultura material colonial también hacen parte de estos antecesores locales de la escritura y pintura de costumbres, por ejemplo, las figurillas de cera (Kennedy Troya, "Formas" 26); así como cuadros vivos y pesebres. Algunas piezas coloniales estaban hechas para viajar de las colonias a los centros metropolitanos. Ver por ejemplo "El Quadro de historia del Perú" (1799), un texto ilustrado con los tipos, animales y la historia del Virreinato del Perú que podía doblarse y convertirse en una caja transportable. A propósito del "Quadro" ver Bleichmar ("Exploration").




Figura 1. “Los mexicanos pintados por sí mismos”. *Los mexicanos pintados por ellos mismos: tipos y costumbres nacionales*. Editado por M. Murguía, Litografía Portal del Águila de Oro, 1854. Benson Latin American Collection, LLILAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin. En estas representaciones del pueblo se borra el lugar desde el cual se proyectan las palabras sobre el telar que sostienen los tipos nacionales. Ese es el lugar del escritor de tipos y costumbres.

A diferencias de estas compilaciones *prêt-à-porter*, los periódicos de la época invitaban a sus lectores a armar pueblos a través de diversos actos de ensamblaje para "escribir con tijeras" (Gruber Garvey), es decir, recortar y pegar trozos de prensa en álbumes. Divididos en secciones como "costumbres", "variedades" o "notabilidades" los periódicos de la época replicaban la compilación de recortes tomando como modelo el álbum doméstico (Alcibíades 7). No en vano llevaban nombres como *El Museo* o *El Álbum.* Con títulos como *El Repertorio* (Colombia*,* 1853–1857), *Mosaico* (Venezuela 1855–1857) o *El Iris* (Quito 1861) algunos enfatizaban la unidad en la heterogeneidad de los textos aludiendo, de paso, a la superación de los odios políticos. Otros, como *El Hogar* (Colombia 1868–1870), *La Siesta* (Colombia 1852) o *El Pasatiempo* (Colombia 1851–1854*),* aludían a los espacios de ocio que estos periódicos abrían para coleccionar piezas de la prensa. Por último, títulos como *Biblioteca de Señoritas* (Colombia 1858–1859) o *El Liceo Venezolano* (1841–1842) proponían maneras de llevar un orden de lectura a la intimidad de las casas para configurar "'espacios reales', aunque virtuales, en los que tomaban cuerpo los proyectos de clasificación, archivo y exhibición de la cultura, casi siempre con fines pedagógicos" (Silva Beauregard, "Un lugar para exhibir" 378). Vistos en su época como "museos portátiles" (Bolet Peraza, "Los retratos") o "museos manuales" (García Rico, "Revista de un álbum"), estos periódicos se narraban a sí mismos como organizadores locales de "tarjetas de ese gran álbum que se llama mundo" (Bolet Peraza, "Los retratos" 83–86).[14]

De este modo, las literaturas panorámicas, tanto privadas como públicas, en álbumes particulares o en libro, navegarían sobre las contradicciones inherentes a narrar una República con mayorías no ciudadanas integradas por poblaciones diversas, ensambladas como un pueblo disciplinado y a la vez pleno de color local. El pueblo, así, tomaría diferentes formas dependiendo de quién coleccionara láminas de tipos, notabilidades y paisajes, a partir de qué archivos y con qué fines. Estas diversas formas de coleccionar tipos para producir un pueblo, nos recuerda, con Rancière, que el pueblo no existe, "what exists are diverse or even antagonistic figures of the people,

[14] Mantener álbumes era denostado por moralistas por lo menos desde 1850. Por ejemplo, criticándolos como una "moda francesa", el venezolano Rafael María Baralt en su *Diccionario de galicismos* (1855) los describe como "importuno librote [que pide el pago] de un dibujo, de un verso, o de una rúbrica, so pena de pasar a los ojos del o de la dueña del ALBUM por salvaje incapaz de sacramentos" (41).

figures constructed by privileging certain modes of assembling, certain distinctive traits, certain capacities or incapacities" (125). De estas divergencias surge, de acuerdo con Ernesto Laclau, el "acto político por excelencia" (cit. en Bosteels 4): la invención de un pueblo por parte de actores políticos determinados.

## Patricios en contienda

La representación del pueblo tuvo otro conducto a través de un género corto de la prensa periódica también coleccionable: el boceto de notabilidad. Como representación de las élites, estas microbiografías fueron el envés constitutivo de los cuadros de costumbres. Por ejemplo, los lectores leían en el mismo número de periódico acerca del tipo del carguero y el boceto biográfico de un héroe de la Independencia. Narrada como parte de una serie de vidas morales, en ocasiones acompañadas por retratos, el boceto pretendía educar a los lectores en formas de la ciudadanía ideal. Mientras al tipo laboral era usual encontrarlo pintado en acuarela, anonimizado y separado de su clase bajo el sol de la jornada laboral, al notable se lo distinguía con sus apellidos, representándolo en blancos y negros, en espacios interiores, a la manera de un busto grecolatino que posaba la educación como otra forma de trabajo (Pérez Benavides 82). Estos bocetos se organizaban, al igual que los álbumes de tipos, en series de cuerpos en "panteones" o "galerías de hombres ilustres" a la manera de panoramas del poder. A diferencia del trabajo físico de los tipos populares, estos "notables" aparecen posando como trabajadores de la inteligencia: los libros o el horizonte detienen su mirada como un telón sobre el cual escribir el futuro. Estas "notabilidades" son lo que llamaré "patricios". Es decir, centros en torno a cuyos proyectos políticos e historias personales se imagina el pueblo en series de tipos laborales.

Al leer bocetos de notabilidades de la mano de cuadros de costumbres, como parte de la literatura panorámica, pretendo mostrar cómo estos patricios posaban su poder de diferentes maneras. En cuadros al óleo, en grabados o en las écfrasis entre estos y los bocetos biográficos, se representaban o eran representados como *anfitriones*

---

[15] Castellanización de *parvenues*, palabra francesa con la que la élite latinoamericana designaba, peyorativa y burlonamente, la movilidad social. Ver el capítulo 3

*de la patria*. Ellos deciden quiénes son los "parvenidos" o advenedizos al patriciado,[15] quiénes pueden ser contados (o descontados) tanto dentro del patriciado como dentro del pueblo. Al tramar el país como su casa se representan como *herederos de la patria*. Al narrar su historia personal como la historia patria —metonímicamente identificando su familia con la nación (Davies, "Gender" 201)— organizan galerías de notabilidades en las que ellos mismos figuran como descendientes de quienes la fundaron, sean estos conquistadores, criollos ilustrados o héroes independentistas. Por último, con su escritura tanto de cuadros de costumbres como de bocetos de notabilidades, se legitiman como *árbitros de las costumbres.* A través de estos textos morales, ellos son los educadores que deciden "qué costumbres son las realmente apropiables y apropiadas" para el pueblo (Poblete 13).

Diferente de la nación, aquí se entiende "patria" como un cúmulo de afectos hecha a partir de "'the gift of land, people, language, gods, memories, customs', which we inherit, defines who we are and which we aim to pass on" (John H. Schaar cit. en Davies 185). En *La patria del criollo* Severo Martínez Peláez describió este "discurso patrimonial de la patria" (R. Rojas*, Los derechos* 260) como uno movilizado por los criollos coloniales guatemaltecos en contra de los nuevos colonos españoles. En este sentido, a través de una confusión entre "the actual and the ideal" (Thompson 24), una característica propia del paternalismo, según E.P. Thompson, este discurso inventariaba "desde arriba" el entorno para celebrar la conquista y los conquistadores, la tierra y quienes la trabajan como parte de la "patria-patrimonio" (Martínez Peláez 118). Así, surge una idea de "patria a la defensiva" (Martínez Peláez 113), en la que la tierra y sus trabajadores, al estar "en disputa con España" (41), eran celebrados como parte de sus bienes. Para justificar el trabajo forzado, la tierra era vista como "milagrosa" en su abundancia, y los "indios" como "satisfechos y tranquilos" en su pobreza con la finalidad de "esfumar el mérito de quienes la trabajan" (Martínez Peláez 206, 124). Así se abría la puerta para representarlos como "haraganes" y "viciosos", en una contradictoria representación de los trabajadores —sufridos pero perezosos— propia de los "prejuicios criollistas" de quienes se preciaban de ser herederos de los conquistadores (Martínez Peláez 203). Estas características del criollo colo-

---

para un análisis de los "parvenidos" como tipos en los cuales aprender a leer un falso patriciado.

nial son todavía rastreables en las formas con que el diverso patriciado de la posindependencia en Hispanoamérica representó tanto al pueblo como a sí mismo frente a las nuevas élites en ascenso. En las representaciones de los tipos laborales —su conexión con el paisaje, como si fueran parte de él (Montaldo 51)—, así como en su virulenta reacción a sus contendores, las nuevas élites aparecen como advenedizos o advenedizas y los sectores populares politizados como "populacho".

## Reformas liberales y nuevas subjetividades

Las fronteras entre pueblo y élites, plebeyos y patricios, fueron removidas por la Guerra de Independencia, una máquina de movilidad social que continuó desdibujándolas a través de sucesivas guerras y reformas legales. Esto es palpable durante la coyuntura de las llamadas "reformas liberales". Entre otras, la abolición de la esclavitud y de la pena de muerte, la reducción de los impuestos a las importaciones, el desestanco de monopolios y la apertura inmigratoria —por sólo listar las reformas que trataremos en este libro— sacudieron la región desestabilizando "el lugar del pueblo" y tratándolo de definir durante la mitad del siglo XIX en la región (Von der Walde 245). Estas reformas ampliaron tanto la ciudadanía —enriqueciendo a sectores sin abolengos coloniales— como el pueblo, abriendo las exclusas para integrar a poblaciones de exesclavizados o indígenas a la nación. Estas reformas propusieron la pregunta sobre el uso adecuado de la libertad ganada tras la Independencia. Narradas por los reformistas como una "revolución moral que cumplir" para defender una libertad "contrariada siempre por la autoridad, las leyes y las costumbres" (Toro, "Europa y América", no. 17), estas libertades eran vistas por sus detractores como promulgadas por "doctores voltereanos" y como contrarias a una moral eterna que antecedía a la República: "La Independencia, la Constitución, la Libertad son cuestiones exteriores. La Moral es una cuestión interior" (Caro y Ospina Rodríguez 17). La defensa y reacción frente a estas libertades —materia de varias guerras civiles— se cifró tanto en las disputas por el control del Estado como en una lucha por representar un pueblo en sincronía o en reacción a estas reformas. Por ejemplo, mientras para los hacendados esclavistas este control estatal garantizaba la libertad para mantener sus privilegios, para los comerciantes

urbanos hacerse a dicho control les permitía enriquecerse a través de la privatización de los monopolios coloniales o abolir los impuestos (Colmenares, *Partidos políticos* 5).

Influidos por lecturas del socialismo utópico francés y por su interpretación de los hechos de la Revolución de febrero de 1848 en París (Colmenares, *Partidos políticos* 4; Jaramillo Uribe 181), a través de la reforma económica y el proyecto educativo por des-hispanizar las costumbres, estos reformistas pretendían acabar con "las tradiciones coloniales, para que comenzase la grande época del desarrollo social" (Samper, *Apuntamientos* 458).[16] Con el proyecto de crear sujetos vinculados a empresas laborales —con horario laboral, sueldo y deudas— o incentivar el asociacionismo entre clases sociales a través del cual ensayar una república más igualitaria,[17] estas reformas a la vez propusieron crear un pueblo moderno y fueron representadas por sus defensores como un proyecto que ponía a la región, para usar el título de un reciente libro de James D. Sanders, a la "vanguardia del Atlántico" en términos de republicanismo liberal. De esta manera, los reformistas imaginaron incluir a esclavizados liberados como trabajadores (o excluirlos como vagos) o a los indígenas como propietarios de tierras tras privatizar sus resguardos, además de soñar con crear a un empresariado conectado con Europa y Estados Unidos a través de la agroexportación surgida de la privatización de los monopolios coloniales. Como resultado de lo anterior, las reformas pretendieron desatar a poblaciones heterogéneas de sus historias nonacionales haciendo de las identidades étnicas —indígenas, afros, zambos— identidades laborales, cuerpos atados a un paisaje (llaneros o cargueros) o a prácticas económicas (cosecheros y bogas) en sincronía con las reformas librecambistas que estos mismos reformistas (muchos de ellos agroexportadores, importadores o transportistas) defendían en el congreso, en la prensa o en el campo de batalla.

---

[16] En sus memorias *Historia de una alma* (1881), Samper recuerda la euforia del reformismo liberal también como una consecuencia del influjo revolucionario francés: "Reformas! Esta era la palabra sacramental, la voz de orden, la expresión de todas las pasiones, todos los intereses y todas las ideas del liberalismo; y como entonces estaba de moda la república francesa (Francia influye tanto sobre el mundo con sus ideas como con sus pomadas), por todas partes, entre nosotros se veía la misma divisa de la revolución francesa: Libertad, Igualdad, Fraternidad" (229).

[17] Entre otras formas de asociación, estas tomaron la forma de "liceos republicanos" entre letrados para avanzar la literatura y las ciencias, así como "sociedades democráticas" interclasistas para expandir la base eleccionaria de los partidos que se fundaron poco antes o durante estas reformas.

## El debate sobre la sociabilidad tras la Independencia

Retóricamente, estas reformas eran publicitadas por sus defensores como una segunda independencia, económica y cultural, que completaría la primera, política, conseguida frente a España. Autoproclamádose herederos de los republicanos de la primera generación (Straka, *La república fragmentada* 97), los liberales de medio siglo propusieron, a través de sus reformas, una "revolución en las costumbres" del pueblo para "moldearlo moralmente" (Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 119). Durante estas reformas, con la palabra "sociabilidad" se condujo en prensa un debate sobre cómo debía verse y actuar el pueblo nacional. Esta palabra representó la sociedad como un laboratorio dentro del cual la cotidianidad se revelaba como una serie de labores, costumbres y modas entrelazadas, sujetas a ser preservadas o reformadas por la educación o la ley. Ambas, ley y educación, al operar sobre las costumbres, debían conformar un pueblo organizado en tipos puestos en escenas que compusieran el día a día como una metáfora de la vida nacional (Bhabha 294). La sociabilidad para los hombres de la época designaba la "totalidad de lo social" (Goldgel, *Cuando lo nuevo* 136) y, más específicamente, "el tratamiento y correspondencia de unas personas con otras" (Ortega Martínez, "Sociabilidad" 107). Este debate por representar la sociedad debía trascender las páginas de la prensa para producir o preservar "el tejido de lo social o, si se quiere, instaurar lo social en tanto tejido" (Poblete 11). A través de una aguzada atención a las costumbres, la sociabilidad se tradujo en "una politización radical de la vida diaria, de énfasis continuo de los significados y alcances políticos de las prácticas de la cotidianidad" (Poblete 26). Como consecuencia suya se hizo didáctica toda producción letrada. Al responder a ello, la práctica política era pedagógica y ambas literarias, dándole forma al "publicista" de la época: escritor de cuadros de costumbres, leyes, manuales de conducta y en más de una ocasión educador de profesión.

Sin embargo, la representación del tejido social enfrentaba un reto: la heterogeneidad de las poblaciones latinoamericanas, la cual existió como preocupación desde los textos de los primeros republicanos. Simón Bolívar llamó "masa" a esta diversidad y la representó como un conjunto a partir del cual era "imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos" (129). En diferentes inter-

venciones, Bolívar caracterizó como una utopía la constitución de la república debido a "las diferencias entre los miembros virtuales de ese nuevo organismo histórico" (R. Rojas, *Repúblicas de aire* 47). Si él abogaba por el mestizaje como repuesta a la heterogeneidad —"la sangre de nuestros ciudadanos es diferente, mezclémosla para unirla" (Bolívar 140)—, para otros, como Simón Rodríguez, sería la educación la que eliminaría las diferentes poblaciones para unificarlas como pueblo (Ortega Martínez, "We Invent" 122). En todo caso, el pueblo nacional debía ser el resultado de la "verdadera revolución" concitada por la Independencia (Guerra 455).

Tras la disolución de la Gran Colombia (1819–1830), la tensión entre república y falta de pueblo republicano continuó acechando a los primeros republicanos. Como género corto atado al boom de la prensa periódica, la serialización de tipos ocupó un lugar central en el debate sobre la sociabilidad imaginando formas de "someter la heterogeneidad de la barbarie al orden del discurso" (Ramos 236). Estos y otros textos de orden moral acompañaron esfuerzos institucionales como censos y mapas, para *hacer ver* estos cuerpos como inteligibles. En ese sentido son piezas que ayudaron al Estado a administrar la población como un "cuerpo múltiple" para proponer a las "populations as a political problem, as a problem that is at once scientific and political, as a biological problem and as power's problem" (Foucault, *Society* 254). Así, una fantasía de lectura subyacía a los cuadros de costumbres: acabar con la opacidad de la vida social —hacer visible la sociabilidad como tejido— a través de la posibilidad de leer la moral en la fisonomía (Montesinos 100). Las reformas liberales debían operar un prodigioso cambio de pueblo "creando [una] nueva sociabilidad ex nihilo" (Poblete 12). Al usar el lenguaje de la escritura de costumbres, el reformista liberal colombiano Enrique Cortés, por ejemplo, imagina un futuro homogéneo de las poblaciones contrario a la historia de estas mismas e inclusive de la suya propia: "Si tomamos el tipo de un boga del Magdalena o un indio de Cundinamarca, y lo comparamos con un ciudadano educado de Boston, tendremos el punto de donde partimos y aquel a que queremos llegar" (305).

La homogeneidad de las costumbres era la receta para hacer de las poblaciones un pueblo. El argentino Juan Bautista Alberdi en 1834 diagnosticaba "que el verdadero modo de cambiar la constitución de un pueblo es cambiar sus costumbres: el modo de cambiarlo es darle costumbres" (393), mientras que José María Samper, en

1882, convertido entonces al conservadurismo, sostenía que "quien decía barbarie decía ausencia de leyes, costumbres fijas y principios generalmente aceptados" (cit. en Langebaek Rueda 277). Para educadores afectos a la idea de "raza" —como otra forma de ver en el cuerpo la moralidad— como Domingo Faustino Sarmiento, las poblaciones indígenas debían ser eliminadas por no constituir un insumo adecuado a través del cual producir el pueblo nacional. La reforma inmigratoria abría la puerta a una "sustitución de pueblo": nuevas poblaciones europeas reemplazarían poblaciones indisciplinadas o independientes.

Las contiendas en torno a cómo se debía ver el pueblo no se dieron sólo en la prensa, sino que respondían también a debates en el congreso y guerras civiles. Mientras para unos las costumbres evidenciaban el carácter de irracionalidad que supuso la colonia española, para otros reposaban en ellas el legado de España, uno que debía ser defendido ante influencias vistas como protestantes. Tras el golpe de Estado de los liberales a los conservadores que dio lugar a la guerra de 1860–1862 en Colombia, el reformista José María Samper ve que "en Hispano-América no hai todavía pueblos, sino poblaciones" ("Costumbres" 207), un "todavía" que debía ser abreviado por la llegada de liberales, como él, al poder. En respuesta suya, el conservador Sergio Arboleda sostuvo que el pueblo ya estaba constituido y que las reformas liberales iban en contra de su naturaleza pues "la colonia nos legó pueblos constituidos sobre firmísimas bases, y bien organizados en lo moral, lo social y lo civil" (198). Sería la coyuntura del momento —Samper escribe como intelectual del gobierno liberal que había emancipado a los esclavos; Arboleda, esclavista, como su detractor— la que delimitará las expectativas ante las formas que el pueblo debía adoptar.

De este modo, presa de un doble régimen de representación, agudizado durante las guerras, el pueblo aparece como la esperanza o la perdición de la nación. Temeroso de la alianza de José Tadeo Monagas con los liberales en contra de José Antonio Páez en 1847, Cecilio Acosta lo convoca como "la reunión de todos los buenos" (138); y el colombiano Florentino González, por poco víctima de un linchamiento de los artesanos defraudados por el librecambismo introducido por él como Ministro de Hacienda, lo representa como "máquina bárbara" (cit. en Gaviria Liévano 95). Otro tanto harán los liberales colombianos durante la llamada Guerra de las Escuelas (1876–1877). Impresionados por el levantamiento popular en contra de sus refor-

mas por una educación laica, Enrique Cortés llamará al pueblo "máquina de disparar fusiles" (302) y Adriano Páez "masas tenebrosas para quienes la República no existe" ("La educación moral" 326).

## La literatura panorámica como escritura del presente

Surgidas a finales de siglo XIX —en tiempos de la emergencia de las *belles lettres* y las ciencias sociales (Ramos 271)— las palabras "costumbrismo" y "costumbrista" no fueron utilizadas por los escritores de mediados de siglo.[18] Estas palabras han sido empleadas para criticar tanto la calidad artística de esta literatura como para demeritar sus contribuciones a las ciencias sociales entonces en emergencia. A pesar de haber sido leída por los críticos como un momento inaugural en que las Repúblicas hicieron un "inventario de lo real" (González Echevarría 51) y en que los republicanos volvieron su mirada sobre su entorno para ver "con ojos que por primera vez ven el mundo" (Barrios 95), las lecturas más tradicionales se han empecinado en verla como una escritura dislocada de su presente. Algunas se inclinaron por leerla como una mera celebración del color local que desaparecía o como el registro de una complaciente nostalgia que evidenciaba "una resistencia a la modernidad" (Beltrán Almería 6). Como una manera de señalar carencias sólo redimibles por el paso del tiempo, ha sido leído como "embryonic ethnography" (González Echevarría 51) o "proto-cuento" (Pupo-Walker 497), duplicando, desde la crítica, la propia mirada anacrónica que se cree encontrar en este corpus.[19]

Como "man's second nature", las costumbres eran entendidas entonces como un "term [costumbre] [that] used to carry much of what it is now carried by the word culture" (Thompson 2). Leer la literatura panorámica como una literatura deficitaria o una ciencia fallida, implica no verla como parte de una mayor "producción textual le-

[18] Ana Peñas Ruiz ha documentado la primera aparición en España de esta palabra en Miguel de Unamuno en 1895 ("Revisión del costumbrismo" 31). Para el caso latinoamericano, Silva Beauregard la vio aparecer en *El Cojo Ilustrado* (Venezuela) en 1892 ("Un lugar para exhibir" 397).

[19] Esta es tal vez la lectura más tradicional de esta literatura desde textos fundacionales como los de Picón Salas ("Prólogo"), Emilio Carilla (*El romanticismo*), Jorge Cornejo Polar (*El costumbrismo*), Alba Lía Barrios *(El primer costumbrismo)* hasta Gordillo Restrepo ("El Mosaico") o Loaiza Cano ("La construcción nacional").

trada, como englobante de la generalidad de los saberes y de las prácticas escriturales de la época más allá de los géneros poéticos y creativos" (D'Allemand, "Batallas" 122). En ese sentido, debía ser leída como una producción que pretendía producir una cultura nacional. Esta literatura existía en comunicación con otras formas de la escritura del presente: leyes, manuales de urbanidad, tratados de economía doméstica, calendarios, guías de forasteros o ensayos sobre el matrimonio que pretendían moldear nuevos cuerpos. Al extraer los cuadros de la prensa periódica y producirlos como "literatura" siguiendo parámetros de recepción de fin de siglo XIX, se empobreció tanto la lectura de dichos cuadros como su diálogo con los debates del momento acerca de cómo se debía ver el pueblo y cuál era la cultura nacional de la cual este hacía parte. Lecturas más o menos recientes, no obstante, han aguzado la mirada sobre quiénes producen esta literatura y en qué contexto. Por ejemplo, Susan Kirkpatrick, José Escobar y Michael Iarocci han mostrado cómo, a través de esta literatura, se puede ver el ascenso de la burguesía en España en la primera mitad del siglo XIX. Al hacer uso de ella como literatura secularizadora, "predicated by liberal ideology" (Iarocci 387), esta clase representó la nación como un portafolio de sus propias costumbres y aspiraciones (Kirkpatrick, "Spanish Romanticism").

Las lecturas de la literatura panorámica como una escritura del presente todavía están, sin embargo, pendientes en América Latina. La crítica literaria y los estudios culturales han analizado con más frecuencia la invención de un territorio y una historia que la creación de un pueblo para las nuevas repúblicas.[20] Hasta hace relativamente poco la literatura panorámica ha sido vinculada a la administración de las poblaciones,[21] para reformar las costumbres y producir una nueva

---

[20] En *Imperial Eyes*, Mary Louise Pratt ha analizado las maneras en que los primeros criollos republicanos usaron en su propio beneficio el portafolio de imágenes del trópico americano producidas por la Ilustración europea; Hugo Achúgar en "Foundational Images" y Rebecca Earle, en "Sobre héroes" han estudiado los himnos nacionales, monedas y la heráldica de las repúblicas como formas de fabricación, incorporación y abyección del pasado indígena; al igual que Germán Colmenares (*Las convenciones*) y Lee Skinner (*History Lessons*), entre otros, han estudiado las formas en que la historia fue nacionalizada por los primeros republicanos.

[21] Las diferentes acepciones de la palabra cuadro en español dan razón de los usos biopolíticos a los que se prestó en el XIX. Al acompañar comisiones científicas y censos poblacionales la palabra adopta la forma de "chart", al igual que, en su acepción de medición de enfermedades o rubros presupuestales, puede administrar la información como un "portrait".

sociedad.[22] Al focalizarme en esta literatura como una que acompañó a la novela,[23] al discurso geográfico, al estadístico o al histórico en su intento por organizar las poblaciones para proyectos de colonización o administración de la frontera agrícola, quiero verla como parte de la euforia por "lo nuevo" que ha estudiado Víctor Goldgel a mediados del siglo XIX en la región. Como parte del boom de la prensa periódica, el cuadro de costumbres fue vivido como una nueva forma de aprehender la realidad (Goldgel, *Cuando lo nuevo* 70). Como forma estética de lo nuevo, el cuadro fue una herramienta para conducir debates del momento. De esta manera, *Patricios en contienda* quiere desafiar la idea de que el cuadro de costumbres es un género de la paz o del aburrimiento que celebraba días en los que "ya no hay héroes a quienes cantar ni virtudes que exaltar, atrás han quedado las hazañas bíblicas independentistas y ahora son días de resaca, de casa y calles deterioradas" (Barrios 358). Por el contrario, la literatura panorámica ayudó a consolidar las genealogías de grandes hombres como *panoramas del poder*, al tiempo que pacificaba las historias de los sectores populares como idílicos pueblos de disciplinados peones surgidos de las fantasías movilizadas por triunfadores en guerras civiles o inversionistas por enriquecerse o de empresarios ya enriquecidos por la privatización de monopolios coloniales.

Al leer las fuentes periódicas en donde salieron impresos por primera vez cuadros de costumbres y bocetos de notabilidades*,* este libro se integra a una nueva corriente que, antes que describir estos textos de una manera totalizante con conceptos de "literatura" que no pertenecen a su tiempo, se concentra en los usos particulares que actores determinados le dieron a la prensa periódica. Lina María del

---

[22] Julio Arias Vanegas (*Nación y diferencia*) así como Álvaro Villegas Vélez ("El difícil arte") han vinculado esta literatura con la producción de conocimientos científicos por el Estado para la administración de territorio y sus gentes en Colombia. Efraín Sánchez (*Gobierno y geografía*) y Nancy Appelbaum (*Mapping*) lo han hecho más específicamente en torno a la Comisión Corográfica (1850–1859).

[23] Es distinto el análisis, en buena parte pendiente, de las diversas maneras en que el cuadro de costumbres habitó la novela realista o romántica en América. La práctica de extraer partes descriptivas de novelas para renombrarlas como "cuadros de costumbres" era típica de la época. Por ejemplo, José Joaquín Borda extrajo la escena de la caza del tigre de *María* de Jorge Isaacs para incluirla en su colección panorámica *Cuadros de costumbres y descripciones locales de Colombia* (1878). Para el caso inglés, Amanpal Garcha ha visto cómo la inserción de descripciones de costumbres rurales en las novelas victorianas servía para que los lectores urbanos vieran lo rural como un mundo estático en relación con el presente urbano (20).

Castillo ha leído recientemente el cuadro de costumbres como una forma de "political ethnography" (161), común a conservadores y liberales colombianos, con la cual pretendieron "mobilize elite and popular sectors to one or another political party" (161). Al igual que ella, Daylet Domínguez se enfoca en los usos de esta literatura para mostrar cómo la pervivencia de la producción de cuadros de costumbres en el Caribe a finales del siglo XIX era síntoma de "una lucha por mantener la autoridad del letrado y de la literatura como bellas letras en el ámbito de lo social" durante la emergencia de las ciencias sociales (148). Christiane Schwab para los casos inglés y alemán, al igual que Martina Lauster en Francia y Jo Labanyi en España (*Género* 30), han mostrado cómo esta literatura, en tanto "sociographic journalism" (Schwab, "The Transforming" 228), intervino en discusiones sobre reforma urbana. Por ejemplo, los cuadros de Ramón de Mesonero Romanos y los *sketches* de Charles Dickens narraban las preocupaciones políticas que estos hombres canalizaban a través de su participación en sociedades de mejoras públicas o en fundaciones de beneficencia.

Por último, *Patricios en contienda* quiere mostrar las maneras en que la literatura panorámica imaginó una temprana serie de imágenes cosmopolitas para las nuevas naciones. Al poner en su contexto los diferentes usos a los que se prestó "el deseo de mundo" de los modernistas, Mariano Siskind, en *Cosmopolitan Desires*, ha mostrado las diferentes formas en que estos escritores "invoked the world alternately as a signifier of abstract universality or a concrete and finite set of global trajectories travelled by writers and books. In either case, opening to the world permitted an escape from nationalist cultural formations" (3). Por su parte, Ericka Beckman, en *Capital Fictions*, ha analizado las formas en que las literaturas del modernismo exhibieron las formas como Latinoamérica se insertó en los circuitos del capitalismo. En diálogo con ambos, este libro muestra cómo, más tempranamente, la literatura panorámica le dio diferentes formas a este "deseo de mundo" de Siskind así como a las ficciones del capitalismo de Beckman. Con ello quiero mostrar cómo la literatura panorámica representó el mundo no para "escape from nationalist cultural formations", como lo harían la mayoría de sus sucesores modernistas, sino para darles una forma que se ajustara a sus proyectos políticos locales.

## La estructura del libro

*Patricios en contienda* comienza con la disolución de la Gran Colombia (1819–1830) para terminar con los albores de la consolidación de los tres Estados Nación que surgieron de ella —Colombia, Ecuador y Venezuela— alrededor de 1880. Esta década coincidió con el ascenso de las ciencias sociales y, en consecuencia, con los primeros atisbos de la delimitación de la literatura como "bellas letras" (Ramos 179–205). Aunque los debates por formar el pueblo nacional no acabaron entonces, naturalmente, la literatura panorámica perdió legitimidad ante otras formas del discurso científico con los que se pretendía "regenerar" al pueblo (higiene, profilaxis, racismo científico). Estas fueron marginalizándolo como vehículo para estudiar y reformar el orden social.

El libro está dividido en tres partes que responden a la formación y autorepresentación de un nuevo patriciado (parte 1), las formas en que este representó al pueblo en su beneficio (parte 2) y, por último, las experiencias históricas dejadas de lado por los mecanismos de contar y descontar tipos privilegiados por esta literatura (parte 3). Recientemente Vanesa Miseres ha visto el álbum compartido entre mujeres escritoras como un "lugar para establecer alianzas y crear una comunidad femenina distintiva por fuera de los lazos y jerarquías familiares" ("Solicitudes" 11). En la primera parte, "Sensibilidades patricias", quiero ver, en diálogo con ella, cómo los álbumes de hombres, así como sus formas "industriales" en museos literarios, periódicos ilustrados y galerías de notabilidades, fueron invitaciones a la enemistad. En el capítulo 1, a través de la comparación entre álbumes ecuatorianos (el "Álbum de Madrid" [c. 1855–1865] y *El Libro de pinturas* de Juan Agustín Guerrero [1852]), colecciones panorámicas de tipos nacionales en Colombia (*El museo de cuadros de costumbres y variedades* de José María Vergara y Vergara, 1866) y en prensa en Venezuela (*El Museo Venezolano*, 1865–1866) es posible ver contiendas por representar diferentes pueblos en momentos de reformas liberales y guerras civiles. En el capítulo 2, muestro las "galerías de hombres ilustres" como "androtopías", panoramas del poder masculino que se presentan como "ficciones de la amistad" cuando son en realidad mausoleos de posguerra. Por último, en el capítulo 3, propongo leer la producción periódica en torno al tipo del dandi, en cuadros de los colombianos José María Vergara y Vergara y Ri-

cardo Silva, como la construcción de un "contramodelo" para nuevos y viejos patricios enfrentados en la definición de lo propio de las nuevas élites.

En la segunda parte, "Un pueblo para la patria",[24] analizo cómo la literatura panorámica imaginó diferentes órdenes para la frontera abierta y agrícola de estos países a partir de los cuales comprender un solo pueblo nacional. En el caso de Venezuela, en el capítulo 4, leo *Wild Scenes or Life in the Llanos of Venezuela* (1862) como un texto en que su autor, Ramón Páez, se legitima como heredero de su padre, el general José Antonio Páez, representándolo a este como pacificador de los sectores populares en los años de crisis final del paecismo (1858–1863). En el capítulo 5, analizo las diversas formas en que el misionero Manuel María Albis, el militar Agustín Codazzi y el escritor José María Vergara y Vergara imaginaron un (des)orden para la frontera amazónica para representar o no estas diversas comunidades de rochela, históricamente fugadas a estos territorios, como un pueblo unificado con una historia nacional conjunta con Colombia. Finalmente, en el capítulo 6 me enfoco en los textos de los empresarios tabaqueros y escritores de costumbres, José María Samper y Medardo Rivas, sobre el "tipo del cosechero" durante la década de 1850. Analizo este tipo como una fantasía laboral suya que reescribe en su propio beneficio el circuito global de representaciones de la producción y consumo de esta planta que aparecen en otras compilaciones nacionales de literatura panorámica en Cuba, España y Francia.

En la última parte, "Los incontables", desarmo el orden "policivo" (Rancière 29), que determina quiénes merecen o no ser contados dentro del pueblo y del patriciado. Allí analizo las presencias históricas de aquellos que no pertenecían ni a los ciudadanos (las escritoras del patriciado) ni al pueblo (esclavizados o mendigos). Al analizar prácticas laborales que no vehiculan fantasías laborales de virtuales patrones y hacendados, muestro los principios organizativos de los álbumes para pensar qué formas del trabajo son privilegiadas en ellos y cuáles no y por qué. A través de un análisis de la primera novela venezolana, *Los mártires* (1842) de Fermín Toro, en

[24] Será tal vez evidente para el lector que con este subtítulo juego con el que diera Tulio Halperín Donghi a su texto clásico *Una nación para el desierto argentino* (1980) y la reformulación que hiciera más recientemente Fermín Rodríguez de este mismo libro con *Un desierto para la nación* (2010).

el capítulo 8 abordo la manera en que los debates por traer un nuevo pueblo a Venezuela a través de la reforma inmigratoria convocaron, pero silenciaron, ciertas experiencias históricas (de esclavizados y manumisos) no privilegiadas por la literatura panorámica. En los capítulos 7 y 9, leo las maneras en que las mujeres redefinieron la literatura panorámica —y los límites entre patriciado y pueblo— para tender lazos de identificación entre unas y otros a través de la representación de tipos populares como notabilidades. En el capítulo 7, Josefa Acevedo lo hizo a través de bocetos de notabilidad sobre mendigos en Bogotá con "El pobre Braulio" (1863). Con este texto intervino en los debates públicos sobre enganchamiento laboral y "re-organización" de la pobreza movilizada por las leyes de vagos durante el boom tabaquero (c. 1850–1860). En el capítulo 9, analizo la hoja volante "Necrología" (1857) con la cual Dolores Veintimilla intervino en el debate sobre la abolición de la pena de muerte en el Ecuador, en particular, saliendo en defensa del indígena Tiburcio Lucero condenado a morir en el cadalso. El suicidio de Veintimilla, en buena parte suscitado por el escándalo de su intervención pública, desencadenó una reacción vehiculada también a través de la literatura panorámica, en textos como *La emancipada* (1862) de Miguel Riofrío o "La suicida" del chileno Guilllermo Blest Gana. Ambos pretendieron tipificarla como "la romántica" —la bachillera o la marisabidilla— borrándola como intelectual del reformismo liberal de su país. Termino esta última sección sosteniendo que tanto Acevedo como Veintimilla muestran los límites del reformismo liberal al exhibir la (ir)racionalidad de la asignación de ciudadanía a hombres blancos, quienes confunden sus orígenes con los orígenes de la patria.

En su conclusión, el libro extiende una corta invitación a explorar la posibilidad de atribuir "otros orígenes" a las comunidades nacionales, derivados de la sangre como rastro de la violencia colonial y no como genealogía paterna. Así, se invita a pensar el ascenso de las ciencias sociales, en particular el darwinismo como narración del origen, así como la violencia de género y la estética gótica como formas de impugnar las tramas patricias y deshacer (o rehacerlas como monstruosas) las connivencias entre historia patria e historia familiar.

Primera parte

# SENSIBILIDADES PATRICIAS

# Capítulo 1

# PUEBLOS EN DISPUTA: ÁLBUMES, MUSEOS LITERARIOS Y PERIÓDICOS ILUSTRADOS EN EL DEBATE SOBRE LA SOCIABILIDAD

## El reconocimiento de la Gran Colombia y el mosaico de Lallement

En 1826 París no era sólo un centro de producción y consumo de literatura panorámica, era también un hervidero de agentes republicanos que buscaban el reconocimiento para la Gran Colombia por parte de la corte de Carlos X (Gutiérrez Ardila 110). Vigilados por la policía de la Restauración (1814–1830), estos republicanos se involucraron en actividades comerciales y diplomáticas, promoviendo también "proyectos editoriales y propagandísticos" (Gutiérrez Ardila 111). Durante la década de 1820 aparecieron importantes textos en los que se daba por sentada la existencia de la Gran Colombia a pesar de que entonces todavía se luchaba en América en contra de España. Tal es el caso de *La historia de la revolución de la República de Colombia* (1827) de José Manuel Restrepo o de la *Histoire de la Colombie* del francés Guilleaume Lallement (1826) (ver fig. 2).

Como lugar de conspiración política y centro editorial de la literatura panorámica, París fue el origen de los primeros ensamblajes del pueblo grancolombiano. Con su *Histoire* Lallement representa a la Gran Colombia como *fait accompli*. Su frontispicio construye una de las primeras imágenes visuales del pueblo grancolombiano. Acaso un encargo hecho por la comunidad de expatriados colombianos a Lallement, como sostiene Gutiérrez Ardila de este y otros textos, la *Histoire* no sólo es una pieza propagandística para la corte francesa,

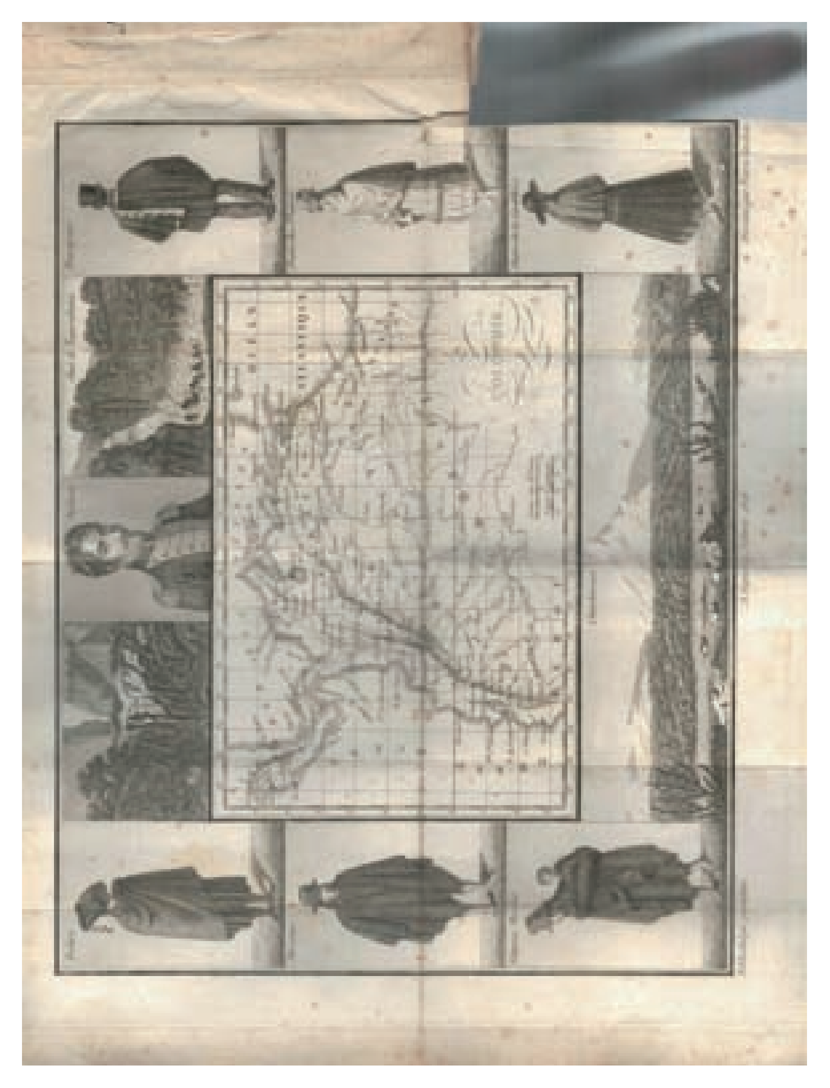


Figura 2. Frontispicio de la *Histoire de la Colombie* de Guilleaume Lallement, dibujado por Pierre Tardieu. Alexis Eymery, 1826, p. 8. Cortesía de HathiTrust Digital Library. En la posición central de Bolívar, arriba y en el centro, hay una presencia que cita y a la vez borra el lugar del rey y la transición de la soberanía real a la popular.

sino también —la edición en español es de 1827— una forma de concitar una imagen centralista de la nueva nación frente a las amenazas federalistas en casa. En su frontispicio, la Gran Colombia se produce a partir de un mosaico de relaciones internas entre territorio, notabilidades y tipos. Debido a que Lallement nunca estuvo en Colombia, las imágenes las ensambló a partir de recortes de grabados aparecidos en otros textos tales como *Voyage dans la République de Colombia* (1823) de Gaspard Théodore Mollien, entonces representante de negocios de Francia en la Gran Colombia, quien las tomó a su vez del científico y pintor francés, residenciado entonces en Bogotá, Desiré Roulin.[25] Su mosaico produce a la nación como un orden pacífico en el que no hay rastros aparentes de guerra. Sin embargo, la nación allí emerge jerárquicamente dividida en términos geográficos, étnicos y sociales reuniéndose en torno a Bolívar como líder militar.

Este mosaico narra la república como un desplazamiento de la autoridad regia a la soberanía popular. A mano derecha vemos a los tipos producidos por el paisaje: dama de la cordillera, encima suyo "dama de las planicies" y, dominándolas a ambas, el "bourgeois" (Kennedy Troya, *Elites* 106). La serie de imágenes de la izquierda replica esta dominación en términos religiosos. Allí, vemos a una mujer y a un hombre identificados como "moscas" (indígenas Muisca). Como delegatario del poder de Bolívar, el cura es la cabeza de una población indígena en necesidad de su jurisdicción de la misma manera que el "burgués", como *pater familias*, domina a las mujeres y a los territorios de los cuales estas hacen parte. A diferencia de los otros tipos, los cuerpos del cura y del burgués, con sus rostros cubiertos o de espaldas, no están dictados ni por la etnicidad, la labor o el paisaje, sino por su ascendiente civilizador. Ellos son los notables.

En el centro y arriba, Bolívar preside el mosaico. Su mirada nos emplaza para enseñarnos ese orden armado en torno suyo. Él es el único que ostenta un nombre propio. Como una sinécdoque del país, él es el rostro de la patria. Custodiado por la religión y la burguesía, domina por igual los tipos, el mapa y los paisajes. Como figura pater-

---

[25] Simpatizante de la revolución al igual que Lallement, Roulin hizo parte de la comisión de científicos que el agente colombiano en Europa, Francisco Antonio Zea, por encargo de Bolívar, había contratado en París para fundar los primeros museos y escuelas minerológicas colombianas. Para Efraín Sánchez las de Roulin son las primeras imágenes de tipos pintadas en la actual Colombia (*Ramón Torres Méndez, pintor* 127).

na, él surge del mapa que se extiende debajo suyo. A su costado y a sus pies están los paisajes que brindan, a la manera de los totilimondi de la cultura popular de la época, un *zoom in* sobre el mapa que ocupa el centro del mosaico. Los paisajes del Salto del Tequendama, el Puente de Pandi y el Chimborazo —paisajes que Mary L. Pratt vio como imágenes humboldtianas transculturadas por los criollos independentistas— vuelven a París esta vez para legitimar a Bolívar como figura respaldada por la voluntad popular inscrita en la Constitución de Cúcuta de 1821. Como conjuro en contra de los federalistas que entonces se oponían a ella, esta constitución acompaña la *Histoire* como un apéndice. Ante el público francés, los otros dos apéndices, el "Acte Diplomatique" y el Acta de Independencia de Venezuela, también son un llamado al reconocimiento de la nueva república. Respaldado por documentos que pasan por escrito el apoyo popular, este mosaico acaso sea la primera imagen de una república patricia en la que el pueblo sostiene y a la vez es organizado por el "padre de la patria". Así, Bolívar convoca tanto a sus notabilidades como a su pueblo para ser reconocido a la vez por Europa y por las disidencias locales.

En este mosaico cohabitan representaciones de las *poblaciones* coloniales con las del *pueblo* nacional. Los grabados que lo componen todavía muestran las "soberanías étnicas" (Ortega Martínez, "Sovereignty as a Political Language") de los cuadros de castas del siglo XVIII que articulaban la diversidad en torno al rey. La aparición de la imagen de "Moscas" y "Femme Mosca" en el mosaico convoca poblaciones bajo un signo étnico, poblaciones que en el curso de las siguientes décadas iban a ser re-subjetivizadas como tipos laborales, iniciándose un "vasto proceso de cancelación de las particularidades étnicas" abierto por la "ineludible tarea de homogeneizar" a través de la ley y la educación a las poblaciones (Guaraglia Pozzo 43). Como vimos en la introducción, los cuadros de castas fueron el antecedente más inmediato de la literatura de costumbres en la región (Kennedy Troya, *Elites* 26; Ortega Martínez, "We invent or We Err" 114). Como un eco de esta continuidad, la figura de Bolívar cita y borra la presencia del rey. Imagen que coaliga territorio y pueblo, Bolívar emerge como un centro que reúne tipos étnicos y laborales, notabilidades religiosas y comerciales. Así, empieza a darse una transferencia de la soberanía del rey al pueblo.

Cuatro años después de la publicación de la *Histoire* de Lallement la Gran Colombia se disuelve y con ella se atomiza este mosaico.

Sin embargo, sus imágenes serán el insumo de variados álbumes para las naciones emergidas del fracaso bolivariano constituyéndose en verdaderas "imágenes fundacionales" (Achugar 11) o "constitutive visions" (Olson) de las nuevas repúblicas. En los álbumes y periódicos ecuatorianos el Chimborazo pasará a ser una de las imágenes más reconocibles del Ecuador (Kennedy Troya, "Formas de construir" 50),[26] así como el Salto del Tequendama lo será para Colombia,[27] mientras que la efigie de Bolívar, aunque aparecerá en panoramas de los tres países, emergerá, con especial preponderancia, en los venezolanos.[28] Los panoramas recurren a estas imágenes como una manera de trasladar a ellas las ansiedades a que dio pábulo la heterogeneidad de poblaciones que los primeros republicanos pretendieron producir como pueblo nacional. En este capítulo mostaré cómo las reformas liberales y las guerras civiles producto de estas afectaron las representaciones del pueblo en álbumes ecuatorianos, en museos literarios colombianos y en periódicos ilustrados venezolanos reensamblando de maneras diferentes estas "imágenes fundacionales" aparecidas en la *Histoire* de Lallement.

## "Pueblos en disputa" en dos álbumes ecuatorianos durante el Marcismo

El general venezolano, y protegido de Bolívar, Juan José Flores, es expulsado de Ecuador el 7 de marzo de 1845. A pesar de contar con imágenes similares, es en el contexto de este clima de cambios políticos que los álbumes ecuatorianos empiezan a revelar formas de la cotidianidad muy diferentes. Conocidas en conjunto como Revolución Marcista (1845–1861), las reformas liberales en el Ecuador supusieron el incremento de sentimientos nacionalistas que representarían al floreanismo como un periodo de ocupación extranjera por parte de un régimen aristocrático y conservador. En este clima

---

[26] Por ejemplo, el Chimborazo aparece en las primeras acuarelas que abren el "Álbum de Madrid" (c. 1855–1865) así como en los paisajes pintados por Juan Agustín Guerrero en su *Libro de pinturas* (1852), que analizaremos en este capítulo.

[27] El cuadro de tipos y costumbres "El Salto del Tequendama" de Juan Francisco Ortiz aparece en el *Museo* de Vergara y Vergara analizado en este capítulo (*Museo* 1: 369).

[28] Ver, por ejemplo, en este capítulo, la portadilla de la revista ilustrada *Museo Venezolano* (1865–1866).

asciende al poder en 1852 José María Urbina como su líder indiscutido (Maiguashca 378).[29] Entre otras reformas legales, Urbina abolió la esclavitud, expulsó a los jesuitas, suprimió los derechos de exportación, liberó los gravámenes a los productos de primera necesidad, decretó la libertad de prensa y expidió la Constitución de 1852 con la que ensanchó el electorado (Borja, "La expulsión" 11). Su sucesor, Francisco Robles (1857–1859), profundizó algunas reformas decretando la supresión del tributo indígena en 1857 (Borja, "La expulsión" 11).[30]

Las representaciones de la cotidianidad que se dan en los álbumes de este periodo responden o reaccionan a estas reformas. Para popularizarlas, los intelectuales del Marcismo crearon nuevos espacios de sociabilidad entre diferentes clases sociales. A través de sociedades de artes se intentó aclimatar una nueva república igualitaria —la "utopía económica social" (Maiguashca 372)— con la que soñaban los marcistas. Entre ellas, la más visible fue la Escuela Democrática Miguel de Santiago (1852–1857). La Escuela movilizó, a través de jornadas de alfabetización y pintura, un nuevo modelo comunitario para la república que no estuviera basado en el linaje, sino que reconociera el "talento y el genio" como "la única nobleza que el pueblo conoce y aplaude entusiasmado" como sostiene el intelectual marcista Miguel Riofrío en uno de sus discursos ante estas sociedades democráticas (Riofrío, "El señor doctor Miguel Riofrío" 37).

Fabricados más o menos en los mismos años a partir de cuadros de costumbres similares, el "Álbum de Madrid", de autor anónimo, y el *Libro de pinturas,* del reformista liberal Juan Agustín Guerrero, representan, no obstante, cotidianidades opuestas en el Quito sacudido por estas reformas. Una vez leídos en conjunto, estos álbumes se nos revelan como sitios de contienda por preservar o transformar las costumbres. A pesar de que ambos álbumes se abren con imáge-

---

[29] Joven militar durante la Guerra de Independencia, Urbina fue hombre de confianza del general Flores al que después se habría de oponer durante el Marcismo. Urbina fue el encargado de negocios del Ecuador en Bogotá desde 1830 a 1837 (Destruge 75).

[30] Robles no abolió la pena de muerte, como lo habían prometido algunos reformistas liberales como Miguel Riofrío. Esta inacción generaría una repuesta en textos de finales de la década del 50 y comienzos del 60 por parte de intelectuales liberales insatisfechos con el limitado alcance de estas reformas. Entre los críticos se encuentra Dolores Veintimilla ("Necrología"). Analizo estos textos en el capítulo 9 de este libro en el marco de las críticas a la pervivencia de la pena de muerte.

nes idílicas del Chimborazo, contienen representaciones muy diferentes del trabajo de las clases populares. Mientras Guerrero representa el trabajo como un castigo del Estado en contra de los indígenas con el fin de denunciar la explotación de las clases populares, el o la coleccionista anónima del "Álbum de Madrid" representa la misma labor idílicamente, desmarcándola de sujeciones étnicas o corporales, como una forma de poner la cotidianidad en movimiento y convertirla en amortiguador entre las fantasías de los patricios y la realidad. Así, a diferencia del de Guerrero, en este álbum "everyday life was erected as a buffer to absorb disruption, difference, and the threat of disorder and alienation" (Hamilton 143).

En la mayoría de estos panoramas de tipos y costumbres al trabajo se lo representa como una forma de ocupación del cuerpo que lo borra, alejándolo de la revuelta popular o de una experiencia individual en donde la labor pueda ser parte de una historia en común. Tal es el caso de la imagen "Antiguo conductor de carne" perteneciente al "Álbum de Madrid" (ver fig. 3).

Aquí vemos a un hombre transportando un enorme pedazo de carne en canal. El objeto del trabajo, así como el trabajador, son reducidos a una misma materia, sin rostro ni origen: la carne. El álbum al que pertenece esta acuarela fue encontrado en 1997 en la Biblioteca Nacional de España por Nancy Morán Proaño. Sin dueño conocido, este álbum descrito como "Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres" (Ortiz Crespo 14) está compuesto por 165 láminas, 140 de las cuales pertenecen a la década de 1850 (Moncayo Gallegos 8; Ortiz Crespo 102; Kennedy Troya, "Formas de construir" 25). La crítica lo ha bautizado "Álbum de Madrid" como una forma de confesar el desconocimiento de su autoría y circulación (Ortiz Crespo 12). Su contenido es un ejemplo local de lo que se podía hallar en los "álbumes de trajes", género de compilaciones popular en la Europa de los siglos XVII y XVIII (Kennedy Troya, "Formas de construir" 42; Katzew 54, Londoño Vega 24). Allí encontramos acuarelas por las cuales desfilan cuerpos identificables por su labor, traje o lugar de procedencia. El mercado de abastos o la Semana Santa los producen como "the many as one" (Bhabha 204). A través del armado de series, el álbum nos invita a identificar los tipos con el territorio, atando su lugar de procedencia ("indio de Zambiza", por ejemplo) con su lugar de destino: Quito. La capital emerge, así, como el centro de reproducción —un álbum producto de una "visión centralista", lo ha llamado Kennedy Troya ("Formas de construir" 61)—, como de consumo de los diferentes tipos de la nación andina.




Figura 3. “Antiguo conductor de carne”. *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres* (ca. 1855–1865). Acuarela, p. 71. Biblioteca Nacional de España. El tipo laboral es nombrado y sometido por el trabajo que realiza: cargar carne.

Los historiadores de arte han encontrado similitudes entre las acuarelas del "Álbum de Madrid" con las obras realizadas por el pintor Ramón Salas al igual que con las del *Libro de pinturas* de Guerrero (Kennedy Troya, "Formas de construir" 45).[31] Inclusive es posible pensar que vinieran de otros talleres. A partir de 1830 se intensificó en la región "la producción de acuarelas seriadas, prácticamente idénticas (…) que se repiten incansablemente" para la compra de viajeros y coleccionistas (Maljuf 21–26). La producción para la venta de "color local" a consumidores locales o extranjeros llegó al punto de que las acuarelas peruanas, como lo ha mostrado Natalia Maljuf, se producían en serie en China hasta el ascenso de la fotografía de tipos.[32]

Las sutiles diferencias entre acuarelas de autorías indeterminadas brindan los insumos para que variados coleccionistas armaran álbumes en los cuales representaban la cotidianidad de formas distintas. Al comparar las formas de coleccionar estas imágenes se visibiliza la producción de pueblo como fruto de una "guerra de imágenes" (Gruzinski 72) que desdice la aparente paz que estos álbumes representan. De esta manera, de la colección de imágenes similares en álbumes distintos surgen *pueblos en disputa*.

Este choque se hace evidente si comparamos la acuarela "Antiguo barredor de las calles" del "Álbum de Madrid" e "Yndio de Sambisa a quien la policía hace barrer las calles" perteneciente al *Libro de pinturas* de Guerrero (ver figs. 4 y 5). El color que se le da en ambas imágenes al cuerpo y la titulación de la imagen produce este tipo de

---

[31] Viajeros extranjeros como el diplomático brasileño Miguel María Lisboa apreciaban como suvenires las acuarelas de la familia Salas, al punto de que éste llegó a ser víctima de una estafa (Kennedy Troya, "Formas de construir" 50). Kennedy Troya ha encontrado en las memorias de viaje de Lisboa su relación con el mercado de acuarelas de tipos y costumbres: "había encomendado al pintor Salas una colección de trajes nacionales; tres o cuatro días después se me presentó un individuo diciendo que era hijo de Salas y anunciando que venía a traerme las pinturas encargadas" (Lisboa 338). Lisboa las paga para darse cuenta luego de que no eran las originales de su taller sino una imitación.

[32] Viajeros y escritores de costumbres, como es el caso del brasileño Miguel María Lisboa, el italiano Gaetano Osculati y el francés Eduard Charton, para el caso ecuatoriano de medio siglo, se lucraban a su vez de publicar libros de viajes una vez volvían a sus países acompañándolos con grabados en muchos casos derivados de estas acuarelas. Así, las escuelas de artesanos ecuatorianas —como las de otras partes de América Latina— estaban articuladas a una empresa editorial global. Paradójicamente, los viajeros nunca daban cuenta —o lo hacían soslayadamente— de las maneras en que se procuraban estos insumos para sus libros. Este es un silencio elocuente. La propia globalidad del mercado de tipos y costumbres debía ser obliterada para producir el color local como el fetiche que atraía a sus consumidores.



Figura 4. "Yndio de Sambisa a quien la policía hace barer (sic) las calles", Juan Agustín Guerrero. *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero, 1818–1880*. Editado por Wilson Hallo, Fundación Wilson Hallo, 1980, p. 95. La expresión de la cara, así como la vestimenta muestran una incomodidad con el trabajo al que se somete a este tipo.



Figura 5. "Antiguo barredor de las calles". *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres* (ca. 1855–1865). Acuarela, p. 83. Biblioteca Nacional de España. A pesar de compartir muchas características con la anterior imagen, la expresión casi sonriente del rostro y la indumentaria, hacen pensar en una relación de comodidad con la labor que realiza el tipo.

diversas maneras. Mientras la de Guerrero es una denuncia de la policía —con lo cual se separa al Estado del pueblo—, la del "Álbum de Madrid" se localiza en un tiempo pasado. Su titulación, inclusive, se encuentra escrita en un método de escritura posterior: la máquina de escribir. Blanqueado el rostro, con una ligera sonrisa en los labios, a diferencia del tipo pintado por Guerrero, el "Antiguo barredor" no tiene un lugar de origen ni una explicación para su trabajo. Nimbado por la nostalgia que inspira su título, en la acuarela y su titulación se pacifica la historia que lo inspiró reduciendo al "Yndio de Sambisa" al tipo laboral del "barredor".

Deirdre Lynch sostiene que los álbumes están obsesionados con "the future scene of reading" (110). Al igual que el "Álbum de Madrid", el *Libro de pinturas* busca consolidar una visión comunitaria compartida. Guerrero compuso su álbum como un obsequio para el político liberal Pedro Moncayo,[33] presidente de la Convención Nacional que había elegido al general Urbina a la presidencia en 1851 (Olson 39). Es posible que se lo haya regalado el 7 de marzo de 1852, día en que la Sociedad Miguel de Santiago, presidida por Guerrero, se reunió en conjunto con otras sociedades para celebrar el séptimo aniversario de la Revolución Marcista con exhibiciones de pintura, recitales de poesía y música (Kennedy Troya, "Formas de construir" 39). Como recuerdo de esta conmemoración, su *Libro de pinturas* no se constituye en una simple celebración de los paisajes y tipos nacionales. El suyo es un "rogue archive", para usar la formulación de Abigail de Kosnik, es decir, un archivo de las infamias del Estado con el que se liberan las ataduras "binding public memory to the state" (Deidre Lynch 90). Sus imágenes registran la explotación que sufren las clases populares, en particular, los indígenas. De esta manera, es un archivo de las atrocidades que ellos, los marcistas, deben cambiar en el futuro. A diferencia del "Álbum de Madrid", Guerrero muestra las sujeciones de las que son objeto los indígenas. Ellos son los que *no* participan de las fiestas o disfrutan del mercado como compradores. A su pesar, por el contrario, posibilitan estos espacios. Los cuerpos que dibuja soportan el trabajo como una imposición antinatural. Por ejemplo, en "Yndio de

---

[33] Moncayo salió exiliado al Cono Sur en 1859 (Lara 383). Este álbum lo acompañó en sus exilios en el Perú y luego en Chile. Terminará en manos de la pintora indigenista Julia Codesido de Mora como regalo que le hiciera el hijo homónimo de Moncayo (Kennedy Troya, *Elites* 117).



Figura 6. "Yndio de Nayon vendiendo Magueyes", Juan Agustín Guerrero. *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero, 1818–1880.* Editado por Wilson Hallo, Fundación Wilson Hallo, 1980, p. 66. El verbo en gerundio —vendiendo—, así como el origen de este tipo, muestra que su identidad excede o no es explicada sim-plemente por su trabajo.

Nayon vendiendo Magueyes" vemos a un hombre agobiado por su carga (ver fig. 6). El acto de vender no se ata a su identidad, sino que se lo describe como un hecho circunstancial: el título en gerundio enfatiza el presente y lo desengancha de una relación natural con la venta de esa planta. Vender produce cansancio —el gesto del rostro lo muestra— como una marca de la no-correspondencia entre cuerpo y labor. Así la acuarela hace del tipo un producto histórico: alguien cuyo cuerpo puede rechazar esa labor.[34]

A pesar de ser de los mismos años y contar con acuarelas similares, otra es la visión que emerge del "Álbum de Madrid". En él se genera un panorama armónico de la cotidianidad como un cúmulo de tipos-labor puestos en proximidad a través de celebraciones religiosas o de escenas de mercado. A diferencia de la imagen del re-

[34] La preocupación por instalar la historia como un choque entre un pasado de inequidad y un presente de reformas es también visible en otras acuarelas suyas como "Indio cuyos padres le sacaron los ojos para no pagar el tributo" del mismo álbum.

formista que emerge del álbum de Guerrero, el coleccionista del "Álbum de Madrid" responde a la imagen de un consumidor de mercaderías. Este "retrato en negativo" del coleccionista se confirma, dramáticamente, con las dos imágenes que aparecen en la primera página del álbum: las fotografías de Fernando Daquilema y Manuela León, la pareja de indígenas líderes de los levantamientos andinos de la década de 1860. Ambos fueron fusilados en 1871 por rebelarse en contra de la explotación laboral instigada por el gobierno de Gabriel García Moreno. A estas representaciones, fotográficas y no pictóricas, representativas de una corporalidad histórica, se las titula no obstante de una manera que los borra al llamarlos "Cabecillas de la sublevación de Licto y fusilados". Al abrir el "Álbum de Madrid" estas imágenes guían su lectura. Las imágenes nos comunican que la politización de las poblaciones indígenas debía ser impedida —por el fusilamiento o el trabajo— para garantizar el ocio que implica el acto de consumir sus imágenes.

Como argumenta Rosemarie Terán Najas, la historiografía acerca de estos panoramas se asombra ante el "contraste inexplicable" entre "una sociedad apacible e inerte" y la "violencia política que marca el siglo" (Terán Najas, "Facetas de la historia" 81). Si bien es cierto que los panoramas son el lugar en que el pueblo es "convocado como fuerza laboral por las élites" (Sanders 50) sólo lo es en reemplazo (pero cita fantasmal) de otras formas de su organización política: el ejército o la guerrilla, las asociaciones de artesanos o las comunidades de rochela. Si, como dice Benjamin, en la literatura panorámica "el pueblo" aparece como una sucesión de cuerpos separados de cualquier alianza, la representación del trabajo allí contenida confirma este aislamiento. Las contiendas por representar el pueblo —en la tribuna, la prensa y el campo de batalla— y los diferentes retratos que nos dan de sus productores nos muestran estas representaciones como piezas de un debate mayor en prensa y en el congreso acerca de la sociabilidad ecuatoriana en la post-Independencia y, en particular, el lugar del indígena en la República.

Los cuadros de costumbres eran formas de escribir historia en el siglo XIX, ilustrarla y documentarla (Cortés Guerrero, "Las costumbres" 15), pero también de luchar por su interpretación. Por ejemplo, en su *Resumen de la Historia del Ecuador* (1870, 1878), Pedro Fermín Cevallos convoca para sus lectores imágenes popularizadas en piezas aparecidas en el "Álbum de Madrid" como "Yndio



Figura 7. "Yndio reclutado para cargar las andas de la Virgen del Rosario-Quito". *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres* (ca. 1855–1865). Acuarela, p. 60. Biblioteca Nacional de España. Esta imagen era un lugar común con el cual defender o denostar, en el congreso y en la prensa, la capacidad contractual de las poblaciones indígenas.

reclutado para cargar las andas [sic] De la Virgen del Rosario-Quito" (ver fig. 7).[35]

Como un contraejemplo, en su *Historia* Cevallos usa la imagen para recomendar "que los niños traviesos aprendan a considerarlos

[35] Intelectual liberal, exiliado por el garcianismo, Cevallos fue, como otros historiadores latinoamericanos de su tiempo, también escritor de cuadros de costumbres. En el periódico *El Filántropo* en 1854 publicó una serie de "Cartas tauromáquicas" en las que critica al toreo como una costumbre bárbara que se enmarcaba en el debate sobre la abolición de la pena de muerte, "una ruda reliquia de los tiempos del paganismo, y como en esto no nos paramos, en tratando de seguir por donde fueron sus licencias, licenciosos habíamos de ser nosotros, por mucho alarde que hagamos de haber nacido bajo la fe de Jesucristo" (*Resumen de la Historia del Ecuador* 114). Para una discusión de las críticas de los liberales al toreo durante las reformas liberales ver el capítulo 9 sobre la abolición de la pena de muerte en el Ecuador del Marcismo.

[a los indígenas] como sus semejantes" (*Historia* 15).[36] Las luchas por la interpretación de estas imágenes emergen como un rastro de debates contemporáneos en el congreso. El historiador Andrés Guerrero ha rescatado del archivo debates parlamentarios de la época en torno a las facultades del indígena para "discernir" sobre su capacidad contractual. Como prueba de su estado de "esclavo de condición", a medio camino entre el niño y el hombre, analiza la intervención del senador Juan Freile en 1855. Freile usa como ejemplo para ilustrar la falta de capacidad contractual del indígena —y así justificar el concertaje laboral— el hecho de que "todos los días estamos viendo que a un infeliz indio, un muchacho *lo conduce a donde quiere* y no presenta más resistencia que la de *un cordero*" (Guerrero 171, cursiva en el original). De maneras opuestas, Cevallos y Freile convocan imágenes del "indio-niño" popularizadas por acuarelas como esta para inscribir formas diferentes, contenciosas, de leerlas. Mientras Cevallos acude a esta imagen para señalar la opresión de estas comunidades, sus opositores hacen uso de ella para perpetuarla.

Los *pueblos en disputa* que emergen de estos álbumes matizan las percepciones que tenemos sobre lo que Blanca Muratorio ha llamado "imagineros", aquellos que "hacen un uso muy selectivo de las imágenes de los indígenas que predominaban en el Ecuador en ese tiempo [siglo XIX], enfatizando el tiempo *pasado* y el *futuro* más que el presente" (129, cursiva en el original). Del uso de imágenes del presente, sostengo, también emerge un retrato dinámico de los *patricios en contienda,* aquellos que cuentan con motivaciones diferentes para representar el pueblo de tal o cual manera en el ámbito público y privado. Christa J. Olson argumenta que estas imágenes constituyeron una visión, naturalizada a través de su repetición, en la que la nación andina aparecía como "profundly indigenous, legitimately republican, and fundamentally led by criollos" (34). Salvar esa distancia entre ser ecuatoriano y ser ciudadano del Ecuador (poder votar), continúa Olson, se conseguía al crear una necesidad recíproca: los blanco-mestizos necesitaban de la labor de los indígenas, al tiempo que éstos necesitaban de la visión de aquellos para constituir una república moderna (Olson 43). La construcción

---

[36] El archivo que subyace a la *Historia* de Cevallos no sólo recoge debates parlamentarios y escenas retratadas en cuadros de costumbres. Como lo reconoce el propio Cevallos, su *Historia* se benefició de memorias de viaje de botánicos ingleses como Richard Spruce para narrar el oriente amazónico ecuatoriano (157).

de esta visión tenía un propósito claro: "It eased the otherwise problematic contradiction in which the modern nation was made by amodern laborers" (50). El "paternalismo criollo" de estas imágenes, para Olson, evidencia más una preocupación por el trabajo que por los trabajadores, quitándole cualquier agencia a éstos en reclamar su propio rol en la historia (111). Aunque estoy de acuerdo con estas agudas contribuciones de Olson a una larga tradición crítica sobre la representación criolla del indígena ecuatoriano en el siglo XIX, me parece que entender estas producciones como una sola táctica del "paternalismo criollo" para mostrarse como una benevolente "white-mestizo authority to secure their future" (50) ocluye los disensos dentro del proyecto civilizador ecuatoriano, un proyecto que sufrió tensiones durante las reformas liberales. Estas imágenes se prestaron para usos contradictorios que dependían de los artistas que las confeccionaban, de los coleccionistas que las organizaban en sus álbumes, o de las interpretaciones que de ellas se hacían en historias nacionales o en debates parlamentarios. En estos usos es posible dilucidar las luchas por las interpretaciones y producción de la cotidianidad y, en ese sentido, leerlos como piezas dentro del debate acerca de la sociabilidad.

## La cosmópolis hispana de Vergara y Vergara[37]

Estas disputas por la representación del pueblo no son propias únicamente de los álbumes ni tampoco se restringen a un ámbito nacional o regional. Ocurren asimismo en otras manifestaciones de la literatura panorámica durante las reformas liberales, en particular, en los museos literarios y en los periódicos ilustrados. Muchas de estas fuentes fueron usadas para representar un pueblo nacional en comunidad de costumbres con otros pueblos. En 1866, el intelectual conservador colombiano José María Vergara y Vergara (1837–1872) publica en dos tomos un libro hecho a partir de recortes de viejos periódicos.[38] En ellos reedita cuadros de costumbres ya publicados

[37] Partes de esta sección fueron publicadas en el "Estudio introductorio" que escribí para la reedición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de José María Vergara y Vergara.

[38] Sus fuentes comprenden periódicos desde 1846 a 1865. Para una reconstrucción de estas ver mi reedición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de José María Vergara y Vergara.

en prensa o compone cuadros nuevos extraídos de fragmentos de diarios de viajes, de novelas y de memorias. Lo titula *Museo de cuadros de costumbres y variedades.* Compuesto de 97 textos y la primera impresión completa de la novela *Manuela* de Eugenio Díaz, con su *Museo* Vergara propone una imagen de Colombia con la que interviene en los debates locales acerca de la sociabilidad durante las reformas liberales. En reacción a estas reformas, el ensamblaje de su *Museo*, a diferencia de los anteriores álbumes, pretende producir al pueblo colombiano como parte de lo que llamaré una "cosmópolis hispana" con centro cultural en España.

Al armar su *Museo*, Vergara funge de "trapero";[39] es decir, de reciclador "de los desechos que la sociedad de consumo produce" (Cuvardic García, "El trapero" 218). Al recortar y pegar fragmentos de textos, da una segunda vida a viejos periódicos y al transformar "trashes to treasures" (Gruber Garvey 47). En su caso ser trapero evidencia una marginalidad frente a los procesos de conocimiento estatal de la nación respaldados por censos, mapas, acuarelas y textos de historia nacional. En particular me refiero a los que produjo la Comisión Corográfica (1850–1859) [en adelante Comisión], el gran esfuerzo estatal del siglo XIX colombiano por "dotar de ciencia el ejercicio del poder" en su administración de la población (Loaiza Cano*, Manuel Ancízar* 189). El militar y geógrafo Agustín Codazzi (1793–1859), quien la lideró, pensaba titular el libro final producto de ella (que nunca terminó debido a su muerte en 1859) como "Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada" ("Plan de la Comisión" 64).[40] Espacial y temporalmente, la Comisión tenía un horizonte modernizador: blanquear la población a través de la inmigración (preferiblemente del norte de Europa), identificación de baldíos para habilitar su ingreso, adecuación de rutas exportadoras de productos tropicales, la creación de la jornada laboral y el confinamiento en fábricas para la reconversión de campesinos en

[39] La portadilla de *Le diable a Paris* (1845–1846) del pintor francés Paul Gavarni popularizó la imagen del escritor de costumbres como reciclador. En ella el escritor aparece con cuernos —una cita del diablo cojuelo como figura del moralista— recogiendo viejos papeles impresos y parado sobre un mapa de París. De este modo se nos presenta como alguien que acumula información para viajar adecuadamente por la ciudad.

[40] Las ilustraciones de los diferentes pintores de la Comisión Corográfica, depositadas en la Biblioteca Nacional en 1860, no fueron publicadas como álbum sino hasta avanzado el siglo XX. Quien organizó este álbum de acuarelas fue el patricio conservador Miguel Antonio Caro (E. Sánchez, *Torres Méndez* 128).

proletarios a través de su desvinculación de los medios de producción (Appelbaum, "Envisioning" 390).

Para incomodidad de Vergara —quien había seguido como lector las producciones de la Comisión en los periódicos de la época[41]— la narrativa brindada por la Comisión no dejaba campo para España, las costumbres hispanas o la religión católica. La visión del país producida allí es un proyecto frente al cual Vergara, como centralista e hispanófilo,[42] reacciona para fabricar su propia idea cosmopolita de Colombia. Con su *Museo* "procesó parte del legado" de la Comisión pero con fines muy diferentes a los de esta (Von der Walde 248). Sin moverse de su casa, en donde realiza el "corte y pega" de forma artesanal, Vergara arma su *Museo* a través de lecturas de los viajes de otros para proponer su propia narrativa alter-moderna de la nación, como una comunidad hispano-católica con centro en Bogotá, monolingüe en español y derivativa culturalmente de España.[43] El pueblo de su *Museo*, a pesar de rotar también sobre un eje eurocéntrico y acudir a la "referencia europea" como ordenadora de la nación (F. Martínez 26), *no construía un pueblo por venir* (Deleuze 287), como el de la Comisión, producto de la modernización y la inmigración que llegarían, sino que entendía el pueblo nacional como entidad en existencia desde la colonia.[44] Los cuadros producidos a partir de sus recortes privilegian procesiones religiosas

---

[41] De esto da cuenta su archivo para construir su *Museo*. Entre otros, Vergara toma de los periódicos *El Tiempo* y *El Neogranadino*, voceros del reformismo liberal, los reportes de la Comisión Corográfica escritos por los comisionados Manuel Ancízar, Agustín Codazzi y Santiago Pérez.

[42] Vergara no firmó la constitución federalista de 1858 que estableció la Confederación Neogranadina (1859–1863). Al respecto dice en su "Autografía": "Me acuerdo con gusto de que me escapé con maña para no firmar la Constitución de 1858" ("Autografía").

[43] El gobierno conservador de Mariano Ospina Rodríguez (1858–1860) no fue sólo desafecto, sino activamente contrario, a la Comisión. A través de su secretario Manuel Antonio Sanclemente, le escatimó fondos a Codazzi. Manuel Ancízar en el obituario a la muerte del general italiano escribe: "la administración del doctor Mariano Ospina Rodríguez dio en tratar tan secamente al pundonoroso ingeniero [Codazzi] i tan ínfimamente valoró su obra que hubo de lastimarle mui en lo vivo" ("Agustín Codazzi" 5).

[44] El hecho de que Codazzi haya rechazado como escritores de la Comisión a los hermanos conservadores Juan Francisco y José Joaquín Ortiz —como le fue propuesto por el gobierno conservador de Mariano Ospina Rodríguez— enfatiza las desavenencias partidistas frente a la Comisión (Codazzi, "Plan" 64). Como amigo y correligionario de los Ortiz, Vergara y Vergara tuvo que estar al tanto de esta negativa del italiano. Su inclusión de textos de los Ortiz en su *Museo*, textos en particular sobre paisajes rurales, puede ser leído como un desagravio.

o corridas de toros como eventos reproductores de la comunidad nacional, además de proponer a Bogotá —y la cuenca del Alto Magdalena— como centro indiscutido de una nación construida sobre la lengua española y la religión católica.

El pueblo de Vergara refleja su historia. Descendiente empobrecido de una familia de encomenderos coloniales de la sabana de Bogotá que habitaron la hacienda Casablanca, Vergara podía trazar su ascendencia hasta Antón de Olalla, Juan de Olmo y Cristóbal Bernal, soldados del conquistador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada (Gómez Hoyos 107). En toda su obra, Vergara se propondrá reconstituir "el lazo de oro que a pesar de tan malos esfuerzos nos une con España" (*Historia*, 1: 167). Este esfuerzo comenzó con la preparación del *Museo* desde comienzos de 1859[45] y se revalidó con su *Historia de la literatura en Nueva Granada*,[46] en la que trabajaría desde 1860 y publicaría sólo hasta 1867 (*Historia*, 1: 20–21). En el prólogo al *Museo*, nos cuenta que concibió la idea de esta compilación con más de seis años de antelación, precisamente cuando se augura el fin de la Comisión tras la muerte de Codazzi el 7 de febrero de 1859. Como una reacción anticipada frente a la publicación de los materiales de la Comisión, Vergara y Vergara ya había decidido titular su propio *Museo*, al igual que las variaciones de otras compilaciones panorámicas de su época —*Los mexicanos pintados por sí mismos* (1855) y *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852)— como *Los granadinos pintados por sí mismos* (Gordillo Restrepo 233; Cristina 101).[47] Sin embargo, ante los cambios cons-

---

[45] Si se consulta el periódico *El Porvenir*, editado por el propio Vergara y Vergara, es posible encontrar un artículo sin firma del 18 marzo de 1859. Allí se insta a "algún empresario o director de imprenta [a que] se tomase el trabajo de reunir o compilar en un solo volumen todas o por lo menos la mayor parte de las composiciones que hemos indicado [cuadros de costumbres]". La mayoría de cuadros compilados por él en el *Museo* son de la prensa de los años 1858, 1859 y 1860. Esto respalda la idea de que Vergara y Vergara estaba trabajando entonces asiduamente en este proyecto. Ver "Cuadros de costumbres" *El Porvenir* 212, 18 mar. 1859. Aunque está sin firma, se puede colegir que es de Vergara y Vergara. No solo porque él era uno de los editores del periódico, sino porque, al encomiar por nombre propio a todos los escritores de costumbres nacionales, no se menciona a sí mismo.

[46] Vergara y Vergara le entrega su *Historia de la literatura en Nueva Granada* al escritor español Juan Eugenio Hartzenbusch en Madrid, junto con sus *Versos en borrador* (1868) y el *Diccionario ortográfico* (1867) de José Manuel Marroquín (Marroquín, "Revolviendo papeles" 201). Es probable que también le haya entregado el *Museo*. La primera edición está en la Biblioteca Nacional de España, de la cual era este director cuando Vergara fue a España entre 1869 y 1870.

[47] Como lo señala Iván Padilla Chasing, la reacción adversa al nombre Colombia, aparte de ser una reacción contraria a la Constitución liberal de 1863 que retoma

titucionales ocurridos en los siete años que tomó la edición del *Museo*, la actual Colombia pasó de tener el nombre de Nueva Granada (1830–1858) a Confederación Granadina (1858–1863) al de Estados Unidos de Colombia (1863–1886), esta última conformada constitucionalmente con la exclusión de los conservadores tras su derrota en la guerra civil de 1860–1862. Para Vergara este cambio de nombre y constitución dio pie a varios desafíos políticos. Según él, un nuevo título como *Los colombianos pintados por sí mismos* habría traído, para los europeos, memorias de la "primitiva Colombia" (Gran Colombia). Esto desvirtuaría todo el propósito del "fresco nacional". Los venezolanos y ecuatorianos usurparían el lugar de los tipos nacionales. Vergara prefería no nombrarse como colombiano ante sus lectores para no confundirlos. Por ello, el *Museo* mantiene el nombre abierto, de tal manera que puede referirse al mismo tiempo a la Nueva Granada, a la Confederación Granadina o a Estados Unidos de Colombia, tal vez aguardando que Colombia volviera a ser la Nueva Granada (el nombre que tuvo también como virreinato durante las postrimerías de la colonia).

También obsesionado con la futura escena de lectura, el público deseado para su *Museo* es español: "abrigamos la esperanza de que nuestro libro sea leído por españoles europeos", dice el prólogo a la compilación (*Museo,* 1: 6). Al calificar a aquellos de españoles europeos, Vergara se inventa como español americano.[48] Con el objeto de hacerse reconocible para ellos, Vergara emplea expresiones españolas con las que hace performance de hispanidad,[49] confirmando que "*lo criollo* constituye primordialmente una posición de sujeto: un *ethos*, una discursividad" (Moraña, "Postcriptum" 488; énfasis

este nombre de la Gran Colombia, está también en el centro del debate sobre la "cuestión española". En este debate Vergara sostiene que todo le venía a Colombia de los españoles "hasta el nombre [de Nueva Granada]" (cit. en Padilla Chasing, *El debate de la hispanidad* 84).

[48] En el debate acerca del lugar de España en el presente de la nación, Vergara se define como "español americano" (*La cuestión* 5) y confiesa "Amo la España: deseo sinceramente que se realice mi fervoroso deseo de que mi Gobierno i el de la Metrópoli celebren un tratado de amistad i de comercio" (*La cuestión* 6).

[49] Al igual que el costumbrismo, el término hispanidad no es de curso corriente para la época, sino que emerge a finales de siglo. En estos debates se deja ver con claridad el ideario que más tarde producirá "hispanidad" como una palabra aglutinante para concebir a las excolonias americanas como variaciones culturales de la península. Miguel de Unamuno será el primero en usarla en 1909 (Roberts 71) mientras el intelectual falangista Ramiro de Maeztu sería el encargado de popularizarla en España y Latinoamérica, culminando con la publicación de su *Defensa de la hispanidad* (1934).

añadido). Expresiones como "y salga el sol por Antequera" (*Museo*, 1: 5), dicho común en España, puestas con fingida naturalidad en el prólogo, imaginan una cotidianidad común —reflejada en la lengua— que produce una simultaneidad de experiencias a ambos lados del Atlántico. A través de la lengua Vergara y Vergara reconstituye la hermandad hispana y pasa, con desazón, a confesarle a sus lectores que la ortografía de los cuadros compilados no sigue la de la Real Academia Española. Calificadas por Vergara y Vergara como una "calamidad literaria" (*Museo,* 1: 6) las innovaciones a la lengua escrita defendidas por los liberales latinoamericanos proponían una ortografía que consultara la pronunciación local y representara en las letras la autonomía ganada por las armas a principios de siglo.[50] La ortografía española es importante porque hay conexiones ostensibles para él entre pueblo y usos de la lengua. Para Vergara escribir castellano con la ortografía dictada por la Real Academia Española (RAE) es una tecnología que abrevia las distancias entre él y los escritores de la península, y entre los conquistadores del siglo XVI y los españoles del presente: americanos y europeos. La estandarización del español, a través de una única ortografía, no puede prescindir de las variaciones locales de la lengua oral —puestas en cursivas en los cuadros de costumbres— pues en ellas es en donde se observa la particularidad colombiana de la experiencia trasatlántica de la "hispanidad" entendida por Vergara y Vergara.

Ortográficas, económicas y sociales, las reformas liberales fueron vividas por él y otros patricios que se preciaban de su abolengo español como la separación entre su historia personal como historia nacional y la historia de España. En reacción a esta ruptura entre patria y patrimonio se suscitaron varios debates políticos de la época. A mediados de 1858 tuvo lugar en el senado colombiano una controversia entre el poeta y esclavista Julio Arboleda (1817–1862) y el reformista liberal Manuel Murillo Toro (1816–1880) acerca de la conveniencia de establecer relaciones diplomáticas con España, inexis-

---

[50] Jóvenes liberales chilenos como José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao y el argentino Domingo Faustino Sarmiento (entonces exiliado en Chile) encabezaron, en la década del cuarenta y cincuenta, un movimiento en contra de Andrés Bello para proponer una lengua escrita americana. En reacción a estas reformas, Vergara y Vergara, al defender la unidad de la lengua española, hace parte de un proyecto por crear una comunidad hispana cuyo centro gravitacional, localizado en Madrid, distribuyera tanto las reglas ortográficas como los valores culturales. Aparte de su *Historia* y el *Museo*, en subsiguientes artículos de esos años defendió esta idea. Ver "Anarquía literaria" o "Cuestiones ortográficas", entre otros.

tentes desde la Independencia. Arboleda, de acuerdo con Murillo Toro, en "épico estilo nos había elogiado la raza española recomendándonos estrechar relaciones con el pueblo de la península" ("Señor José María Vergara i V" 226). Murillo se opuso a ello, alegando que el pueblo español "como toda la raza en uno i otro hemisferio, había sido humillado i degradado por el despotismo de los reyes" ("Señor José María Vergara i V" 226). A instancias de Vergara y Vergara, senador entonces, Murillo Toro publicaría en su periódico *El Tiempo* un resumen de su respuesta a Arboleda. El argumento que allí empleó levantó polémica. Para él había que mantener al pueblo colombiano y al español aislados el uno del otro —como si se tratara de evitar una enfermedad—[51] para no someter a aquel a las influencias de las instituciones españolas. Murillo Toro sostiene que la monarquía española, al estar sometida a la influencia "ultramontana" de la iglesia católica, "humilló y degradó" al pueblo español inutilizándolo para el pensamiento y la empresa económica. No sólo ataca como "humilladas y degradadas" a las costumbres españolas, sino que va más allá al manifestar su despecho de que la conquista de América Latina no hubiera sido hecha por Inglaterra ("Señor José María Vergara i V" 262).

Como otras invectivas en contra de España durante el reformismo liberal, esta polémica, reconstruida a profundidad por Iván Padilla Chasing,[52] fue vivida como una afrenta por quienes se preciaban de su linaje español (R. Rojas, *Las repúblicas de aire* 188). Vergara publicó su respuesta a Murillo en su periódico *El Porvenir* para luego reunirlas en un folleto titulado *Cuestión española: cartas dirigidas al Doctor M. Murillo* (1859). Allí argumentaría que las invectivas suyas eran la nacionalización de la leyenda negra inglesa, y ahora *yankee*,

---

[51] La metáfora de la enfermedad no es una exageración. José María Samper en "La cuestión española" tercia en el debate que ocurriría entre Murillo y Vergara y Vergara. Allí sostiene una posición intermedia: el gobierno español está degenerado pero su pueblo no lo está. El editor de *El Tiempo,* Murillo Toro, anota a pie de página varias afirmaciones de Samper para criticarlas o nutrirlas, con lo cual su intervención en el debate trasciende su primera y única carta del 26 de abril. En uno de esos pies de página representa las relaciones entre España y Colombia en términos médicos: "Para regenerar los pueblos que fueron colonias españolas i tal vez para regenerar la misma metrópoli, conviene tenerlos separados a fin de que el contacto no haga más difícil la operación, como para curar a los enfermos de un mismo mal se hace a veces preciso incomunicarlos" (Samper, "La cuestión española" s.p).

[52] Ver su *El debate de la hispanidad* y su más reciente reedición de *Cuestión española.*

sobre España, una leyenda interesada en ampliar el influjo imperial anglosajón en la región. Esta temprana formulación de la diferencia entre lo latino y lo anglo se sincroniza con los debates que, en París, por esos mismos años, estimulaba José María Torres Caicedo con la comunidad de expatriados latinoamericanos y una de cuyas primeras imágenes la dejaría en su poema "Las dos Américas" (1857).[53]

Por las mismas fechas de esta polémica, Vergara produce en su *Museo* una imagen del pueblo nacional como hispano-católico para reconectar la historia de España con la de Colombia y, así, legitimarse como español americano. Al inventar un pueblo hispano-católico para Colombia, Vergara deja por fuera formas de la heterogeneidad nacional que iban en contravía del relato idílico de una comunidad homogénea de nuez hispana. Por ejemplo, Vergara y Vergara extrae de la novela *Los jigantes* (1860) de Felipe Pérez el capítulo VI del libro quinto, en donde éste describe los Llanos orientales de Colombia. Al recortar este capítulo renombrándolo "Los Llanos", deja por fuera otras partes en donde el novelista liberal describe con detalle la vida de los Guahibo en esta región de frontera y las violencias que padecen de parte de conquistadores y misioneros.[54] Reorganizar el relato de la nación a su acomodo pasa en Vergara y Vergara por reorganizar los signos geográficos de la nacionalidad reconfigurados por la constitución federalista de 1863. En su *Museo* Bogotá es el lugar de la fundación de la colonia y por tanto el centro reproductor de la nacionalidad. Al igual que los álbumes ecuatorianos con Quito, Bogotá será en su *Museo* ese lugar desde donde se imagina un romance entre el patricio hispano-americano y un pueblo hispano-católico. De los 97 cuadros compilados, 95 aparecieron en periódicos de la capital con lo cual se la inventa también como lugar de diseminación de una herencia hispana común.[55]

---

[53] El propio Vergara, veladamente, reconoce en la última carta que uno de sus lectores es el propio Torres Caicedo: "No atreviéndome a luchar con el eminente escritor que desde París ha seguido la lectura de mis artículos, le dejo la corona en sus manos" (Vergara y Vergara, *La cuestión española* 66).

[54] Así describe Pérez la conquista: "La América [durante la conquista] era una charca de sangre, i cada conquistador un verdugo. … Los vasallos de la Edad-média eran príncipes ante los indios sojuzgados; los párias i los ilotas, séres privilegiados! … Los sacerdotes eran a veces fariseos, i los guerreros simples asesinos" (*Los jigantes* 14). La borradura que hace Vergara del indígena al producir el cuadro de paisaje de "Los Llanos" es doblemente extraña si consideramos que esta novela, de claro tema indígena, al decir de Langebaek Rueda, "presenta la representación del indígena más completa en la novela histórica colombiana" (51).

[55] Los poquísimos cuadros que no aparecieron originalmente en periódicos bogotanos, como es el caso de "Los enamorados" de Lázaro María Pérez, aparecido

Con la práctica política de sus recortes, el objetivo de Vergara con su *Museo* no es pasar por español o europeo, sino exhibirse como un español americano que vive en una nación moderna en América, en sincronía de valores y gustos estéticos con Europa (como la propia literatura de tipos y costumbres), rodeado de un pueblo que vive en comunión de costumbres con España. De esta manera, responde a un anhelo por ser contemporáneo de los que entiende son sus pares intelectuales y como legítimo heredero de un legado común.[56] Como vimos, Mariano Siskind ha llamado "deseo de mundo" a la invocación que hicieron los modernistas de fines de siglo para abrir el globo a un "escape from nationalist cultural formations" (3). Décadas antes, la literatura panorámica, sus métodos de recorte y ensamblaje, le permitieron a estos compiladores "desear el mundo" de otras maneras. En el caso de Vergara y Vergara, no para escapar de formaciones culturales de cuño nacionalista sino para moldearlas. La idea de la "hispanidad" como la creencia en la "existence of a unique Spanish culture, lifestyle characteristics, traditions and values, all of them embodied in its language [and] the idea that Spanish American culture is nothing but Spanish culture transplanted to the New World" (Valle y Gabriel-Stheeman 6), le permite, con su *Museo*, imaginar un capítulo nacional —un salón de exhibición— de una cosmópolis hispana. Estas formaciones cosmopolitas son las que le permiten lamentar que no se haya podido constituir una federación española en América o estrechar lazos diplomáticos con España (*Historia*, 1: 227).

Vergara viajará a París en 1869 como ministro del gobierno del general Santos Gutiérrez. Aprovechará esta comisión diplomática para viajar independientemente, como si fuera un doble agente, a Madrid en 1870. Allí estrechará relaciones (y compartirá sus libros) con los miembros de la Real Academia Española, en particular con Hartzenbusch, entonces director de la Biblioteca Nacional y miembro de la comisión de la RAE, para designar pares en América (Ma-

---

en *El Cabrión* de Ocaña (no. 5, 12 de marzo de 1853), serían reeditados en periódicos bogotanos. "Los enamorados" reapareció en *El Tiempo* de Bogotá, no. 14, 3 de abril de 1855.

[56] Estas imaginaciones dialogan también con un hispanoamericanismo liberal y republicano que ya se gestaba en España y América y que recogía como legado común la Constitución de Cádiz de 1813. Esta imaginación propone una cosmópolis hispana y republicana durante el siglo XIX en escritores como Emilio Castelar en España y J.M. Samper en Colombia (López-Ocón Cabrera 45).

rroquín, "Revolviendo" 200). A su regreso a Colombia, fundará en su casa —en donde armó su *Museo*— la primera seccional de la RAE en América en 1871 (Guzmán Esponda 14). Esta asociación será uno de los centros de sociabilidad de los cuales emergerá el proyecto conservador e hispanista conocido como *La Regeneración* que gobernaría a Colombia desde 1886 hasta 1899. Juntamente con Vergara y Vergara, la Academia Colombiana de la Lengua fue conducida, tras la muerte de este en 1872, por quienes serían los presidentes conservadores de este movimiento reactivo a las reformas: los patricios Miguel Antonio Caro (1894–1896) y José Manuel Marroquín (1898–1904). Si la seccional colombiana de la RAE se constituyó en el centro desde donde tejer las relaciones académicas y, luego, diplomáticas con la península, el *Museo* permitió imaginar una continuidad cultural y una sociabilidad compartida entre España y Colombia, con la cual moldear un pueblo nacional hecho a imagen y semejanza de estos patricios.

## EL *MUSEO VENEZOLANO* O LA PAZ COMO PACIFICACIÓN

A diferencia de los álbumes y museos literarios vistos, el periódico ilustrado *Museo Venezolano* (1865–1866) no se propone como repositorio para coleccionar acuarelas de otros o reutilizar viejos periódicos. Fundado por los hermanos Nicanor (1838–1906) y Ramón Bolet Peraza (1836–1876) en Caracas, este *Museo* es el punto de origen de un nuevo portafolio de imágenes para una Venezuela emergida de la Guerra Federal (1859–1863). La creación de imágenes nuevas —a través, a su vez, de la novedosa técnica de la cromolitografía— es la razón de ser de un periódico que se constituye en la máquina para organizar la victoria federal. El periódico borra la miseria presente y ofrece a sus suscriptores imágenes a color en las que aparecen geométricos panoramas urbanos, acompañados de textos ecfrásticos que celebran una nación moderna. Este borramiento del caos de la posguerra se construye, no obstante, como cita fantasmal de los espacios y actores rurales del conflicto. Catalina Banko y Tomás Straka han mostrado cómo el levantamiento federal en contra, primero, de Julián Castro, y luego de J.A. Páez, desató "las tensiones raciales o el odio a la élite" (Straka, *Venezuela* 26) al punto que durante ésta "los libertos temen que la oligarquía pretenda someterlos nuevamente a la esclavitud. Los indios y las clases des-

poseídas en general visualizan en los ejércitos federales su posibilidad de liberación del dominio de los grandes propietarios" (Banko 177). Así la Revolución Federal, que comenzó siendo un reclamo por una nueva organización para el país, se radicalizó para constituirse en una guerra hecha en contra del "terrateniente" y "comerciante usurero que ejercían una dominación concreta y directa" (Banko 192). A pesar de que el triunfo federal creó una "nueva élite, expresión de los sectores populares y medios" (Straka, *Venezuela* 34), el *Museo Venezolano* representó esta novedad más como un salto modernizador que como un cambio en las viejas formas de representar a sus élites. Al representar una Venezuela nueva —sin conflictos ni miserias— el *Museo* funciona como una *heterotopía de la paz*, un espejo ideal en donde se opaca, no obstante, el caótico país de la posguerra.[57]

Con su *Museo*, los hermanos Bolet son los hacedores de esa Venezuela por venir, aquellos que poseen la técnica cromolitográfica con la que proyectan en su periódico el país del futuro a través de planos de sus teatros o trenes por construir. Su redactor principal, Nicanor Bolet Peraza, dejó su primer periódico en Barcelona, *El Oasis* (1856), dirigido por su padre, el médico Nicanor Bolet Poleo, para luchar en la Guerra Federal. Nicanor narró este cambio de trabajo como un remplazo del "plomo de los tipos por el plomo de las balas" ("Apuntes biográficos" 11). En 1863 emerge de la guerra como general sin cumplir todavía los 30 años. Como una continuación del periódico barcelonés (Falcón Briceño xviii), el *Museo Venezolano* marcará una vuelta al plomo de los tipos para organizar, esta vez, su triunfo bélico. Bolet mismo confesaría años después que hizo este periódico "esquivando la política" ("Apuntes biográficos" 11). Sin embargo, es la política —su estatus como general e intelectual afín a Antonio Guzmán Blanco, principal triunfador de la guerra (Orihuela 23)—[58] lo que le presta los insumos para la organización de esa Venezuela soñada en el *Museo*: una Venezuela pacificada.

---

[57] Famosamente, Foucault, en "Of Other Spaces", representó las heterotopías como espacios contrarios al presente que sin embargo hacen crítica de él (4). Para una repuesta a esta visión redentora de las heterotopías ver Harvey, *Spaces of Hope* (1997).

[58] Al igual que su hermano Ramón Bolet, Nicanor sería afín al general federal Guzmán Blanco tras la guerra. Sin embargo, mientras su hermano pasaría a la historia como el "decorador oficial del guzmanicismo" (Pineda, "Prólogo" 51), Nicanor rompería con el caudillo en 1877 y se iría al exilio a Nueva York, en donde viviría hasta su muerte (Orihuela 23).

La historia personal de los Bolet brinda algunas explicaciones acerca de las razones por las cuales el *Museo* se constituye en una plataforma de lanzamiento para la nueva federación. Nacidos en Caracas, Nicanor y Ramón, sin embargo, fueron llevados a Barcelona a una temprana edad. Su vinculación con los territorios orientales de Venezuela, aparte de forjar un vínculo sentimental, se sellará, en el caso de Nicanor, con su matrimonio con María Perfecta Monagas, hija del caudillo, presidente y latifundista barcelonés José Gregorio Monagas (Orihuela xiv). Con intereses económicos en la autonomía territorial de las provincias, los editores del *Museo* ofrecen en cada entrega del periódico diferentes "vistas urbanas" (Don Basilio 66). Por ejemplo, en el número nueve aparecen Puerto Cabello y Valencia, en el número catorce Caracas y en el número doce vemos ilustrada "una calle de Maracay". Así se produce Venezuela como un archipiélago de ciudades —una federación conectada por el puente del periódico— dando "una favorable y exacta idea de nuestras poblaciones" (Don Basilio 66).

En sus veintiséis entregas, el *Museo* federaliza a Venezuela a partir de un esfuerzo por descentralizar la producción de imágenes. Los Bolet exhortaban a "los habitantes de los demás Estados de la Unión para que nos remitan vistas y descripciones de sus ciudades para darles colocación en el Museo" (Don Basilio 69). Estas "vistas y descripciones" eluden la representación rural de la nación. Gracias a los dibujos que Ramón Bolet hace basados en las fotografías enviadas al periódico y el proceso cromolitográfico con que el inmigrante alemán Henrique Neum las coloreaba, el *Museo* logra confundir "exactitud" con "favorabilidad" enmendando las marcas de la guerra. "El gusto del arquitecto" (Erminy 15) y los "esquemas matemáticos" (Pineda 47) que se aprecian en los dibujos que hace Ramón Bolet para el *Museo*, se explican sobre todo porque están puestos al servicio de una reconstrucción imaginaria de ciudades destruidas por la guerra.

Baste ver las acuarelas —no difundidas por el periódico— que Ramón Bolet pintó acerca de la Guerra Federal. En ellas, "la insistente visión urbana" de Bolet (Pineda 53), se despliega para mostrar la destrucción ocasionada por el conflicto y el sufrimiento de sus habitantes, sobre todo los de color (ver fig. 8). Cómparese esta acuarela con las perspectivas de impecables calles de las cromolitografías que adornan el *Museo* (ver fig. 9). Del choque entre ambas imágenes contemporáneas surge la guerra como ese evento que separa la realidad del deseo. La denuncia de los horrores de la guerra se recambia por los proyectos y fantasías políticas de quienes ascendieron al poder como triunfadores.



Figura 8. "Guerra Civil", Ramón Bolet Peraza. *Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836–1876*. Empresas Delfino, 1991, p. 166. Colección Marcos Falcón Briceño. Imágenes como esta, de destrucción y muerte, son muy diferentes a las que pintó Bolet Peraza para decorar con avenidas geométricas y limpias el *Museo Venezolano*. En contraste, ver la imagen siguiente.



Figura 9. "Calle El Comercio", Ramón Bolet Peraza. *Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836–1876*. Empresas Delfino, 1991, p. 94. Colección Banco Central de Venezuela.

Al dedicar cada número a diferentes porciones territoriales de la nueva Federación, el *Museo* enseña a sus lectores la conexión entre los nuevos Estados y entre estos y Europa a través de dos formas de la tecnología integrales a la propuesta de los Bolet: la cromolitografía y la representación de trenes y puentes. Con estos dos elementos el *Museo* quiere recambiar la velocidad de la guerra por otras formas del movimiento. La cromolitografía brinda una imagen viva de esta Venezuela federal, desatada del pasado y volcada hacia el futuro, que se dinamiza aún más con las écfrasis que escribe Nicanor Bolet para acompañarlas. Los propios editores insisten en esta novedad: "Algunas de las láminas irán iluminadas por medio de la cromolitografía, sistema no empleado hasta ahora en Venezuela para publicaciones de este género" (Bolet Peraza, "Teatro en Barcelona" 25–26). Crear a partir de la combinación entre letra, color e imagen una Venezuela que sepulte la guerra se observa en varias de las écfrasis y cromolitografías. Es el caso del proyectado "Teatro en Barcelona" que a la fecha de publicación del periódico no existe, pero cuyo plano se adjunta. Esta edificación debe ser, dice Nicanor, un teatro de la paz que cambie el de la guerra, edificado sobre "un terreno que fue hasta ayer un teatro de miseria, de desolación y de muerte" ("Teatro en Barcelona" 26). En la écfrasis de esta imagen Nicanor imagina el teatro como un arco de la paz: "la Paz, a semejanza del Arco de la Biblia que se interpone entre las iras del Señor i los pueblos que tuvieran la desgracia de excitarlas; la Paz, ese don del cielo, ha aparecido por fin sobre el turbio horizonte de nuestras disensiones para interponerse como un signo de alianza entre las numerosas fracciones" (25). La figura del arco que hay que atravesar, entre la guerra y las cromolitografías del periódico, es precisamente el que escenifica el propio *Museo*.

El frontispicio del periódico es precisamente ese "arco de la paz" (ver fig. 10). Típicos en la región durante el siglo XIX, los arcos del triunfo fueron construcciones muchas veces efímeras, armadas para celebrar la victoria de uno u otro bando tras una guerra civil.[59] Con fecha de 1866, una fecha futura, porque el *Museo* se empieza a imprimir en 1865, este frontispicio se regala a los suscrip-

---

[59] Es el caso entre otros muchos del "Arco triunfal de la batalla de Enciso", en Colombia, como pieza de arte efímero, que se construyó para que el general Rafael Reyes pasara por él tras derrotar a los liberales en la guerra de 1895 (Gonzalez Pérez 261).




Figura 10. Portada del *Museo Venezolano*, Ramón Bolet Peraza y Henrique Neum. Biblioteca Nacional de Venezuela. Cortesía Mirla Alcibíades. Este "arco del triunfo" marca el paso de un país de la posguerra a un futuro, casi inmediato, de paz y prosperidad.

tores para que lo usen de portadilla tras compilar todo el año del periódico. Al pie del arco aparecen armas abandonadas tomadas por la hierba y a su mano derecha, la imagen idealizada de una indígena.[60] Vieja imagen de América popularizada desde el siglo XVI en Europa y cuya estética, capturada por los criollos independentistas, Rebecca Earle ha llamado "indianesque" (Earle, *The Return* 77), la alegoría indígena de Venezuela aparece al tiempo como musa y poeta que mira la efigie de Bolívar para escribir, pintar y cantar la historia nacional (artes todas que el *Museo* contiene). De la mirada de la indígena a Bolívar y la de este a nosotros, surge la invitación (una mirada que recuerda la de Bolívar en el mosaico de Lallement) a

[60] El frontispicio del Atlas de Codazzi de Carmelo Fernández de 1841, comisionado por el gobierno de Páez, cuenta con una imagen de posguerra similar. También con una mujer indígena como cuerpo de Venezuela, son las armas de la guerra de Independencia las que aparecen sepultadas por la hierba. A pesar de los quiebres con el pasado que ambos frontispicios pretenden inaugurar, hay más continuidades que diferencias entre ambos.

mirar hacia ese futuro de paz, de abundancia y progreso que se ve a través del arco. Como una figura que abre el periódico como un pórtico hacia el futuro, esta ilustración nos invita a entrar a la Venezuela por venir. Tras él (y adentro del periódico), el arco enmarca una estampa de un puerto. Tal como las que comparte el propio periódico, con ella se conecta a través de la abundancia, el conocimiento y la tecnología (simbolizados por un ánfora, un globo terráqueo y una cámara fotográfica) el mundo con el que habrá de integrarse el país de la posguerra.

La imagen del tránsito entre un pasado de destrucción y un futuro de abundancia se repite en otras imágenes y textos del periódico. Por ejemplo, en textos como "Ferrocarril Central de Venezuela" se celebra la construcción y futura conexión con el ferrocarril del Este "que es el complemento de aquel i que enlazándose algún día, convertirán la joven Patria en un Edén de goces y prosperidad" ("Ferrocarril Central" 17). La conexión comercial entre las poblaciones debe articular la república federal, abriendo, nuevamente, la figura del progreso como "arcos del triunfo" naturales formados por "el vapor [del tren] convirtiendo en una sola las diez i seis poblaciones que enlazan las dos líneas férreas" ("Ferrocarril Central" 17).

La poca crítica sobre el *Museo* ha duplicado el esfuerzo des-memorializador de los hermanos Bolet.[61] Los textos escritos acerca de él perpetúan una manera de hablar del *Museo* a partir de su novedad técnica que abría una nueva etapa en la historia editorial en el país. No se menciona que esa novedad sirve para borrar su historia. A pesar de su innegable novedad visual, el *Museo* sigue las convenciones editoriales de los periódicos literarios de la época en tanto compila, siguiendo como modelo el álbum doméstico, cuadros de costumbres, bocetos de notabilidaes y noticias de interés (la llamada "revista" en la división por secciones del periódico). Tanto los álbumes como sus versiones industriales —los periódicos ilustrados— constituían otro avance tecnológico, tan valioso para sus editores, como los trenes

[61] El diplomático inglés y amigo de los Bolet, James Mudie Spence, caracterizó al periódico como "the most interesting and cultivated of all the literary periodicals the Republic has produced" (Spence 78). El propio Nicanor Bolet, al describir el *Museo*, acude también a la retórica de la novedad: "Yo de impresor y mi hermano Ramón de dibujante; emprendimos "El Museo Venezolano" con ilustraciones policromas, primera y acaso única publicación de su género que en mi patria se haya dado a luz (..)" ("Apuntes" 18). Falcón Briceño y Silva Beauregard, más recientemente, la califican como la "primera obra ilustrada de Venezuela" (Silva Beauregard, "Un lugar para exhibir" 402).

o los puentes. Para los Bolet los periódicos literarios permitían "conocer las principales capitales de Europa, visitar los Museos, … como tenga un franco para comprar el cartón" (Bolet Peraza, "Los retratos" 83).

El tour sedentario que propone el *Museo* de los Bolet implica un viaje evasivo —una sospechosa conminación a no salir de casa— apalancado por una pacificación del presente. Esto es dramático si consideramos que el periódico se escribe y distribuye durante la posguerra, un "período caótico [1864–1869] … que se caracterizó por una administración ineficiente, por la rivalidad entre los caudillos locales y por el fracaso en sanear una economía desmantelada" (Matthews 10). La Guerra Federal dejó un saldo aproximado de sesenta mil muertos en una población de millón y medio de habitantes (Mathews 170). Esta guerra desoló al país y, especialmente, a la industria pecuaria que no se recuperaría sino hasta finales de siglo (Matthews 9). En una revolución en la que se aliaron caudillos y poblaciones insurrectas insatisfechas con la acumulación de tierras generadas tras la Independencia, los federales representarían el pasado republicano como un régimen aristocrático. En su anhelo de mayor "igualdad", la bandera del federalismo se asoció con "una concepción progresista" (Matthews 160) adoptando cotas de guerra racial por medio de las cuales "proclamar la reconquista del poder, que les había sido arrebatado por los godos blancos, término que ahora no sólo designaba a los conservadores, sino a todos los letrados, o los que llevaran vestimenta urbana" (Matthews 166). Las fricciones raciales emergieron como el trampolín de la movilización política durante la guerra. Sin embargo, esta historia fue activamente ignorada por el periódico. Al eludir el conflicto vivido como una guerra de razas, el *Museo* se inventa como un lugar descorporalizado de enseñanza para "hacer conocer nuestros monumentos, nuestros hombres, nuestras costumbres; poner de manifiesto las riquezas que poseemos sin apercibirnos quizás de su existencia y [esto] hace de *El Museo* un vademécum para los que quieran visitar a Venezuela" ("Iglesia de San Cristóbal" 85). Al concitar un país pacífico para los viajeros, las figuras individualizadas que aparecen en su sección de notabilidades, desmovilizan al pueblo recambiándolo por estampas individuales de las élites: músicos como José Mármol o Teresita Carreño o militares extranjeros como el chileno Juan Williams Rebolledo. Sin excepción, todos blancos y sin ninguna vinculación con los ejércitos federales triunfadores.

Si es cierto que con los federales en el poder "ya no será taxativo en Venezuela pertenecer a la élite criolla para ascender al poder político" (Straka, *Venezuela* 34), marcas de esta ampliación de la base étnica para imaginar la nación no se traslucen en el *Museo*. Por el contrario, los nuevos enemigos de la nación emergida de la guerra son esos cuerpos que desaceleran el triunfo del progreso sobre el pasado: indígenas, llaneros y dandis. Se trata, en el caso de los primeros, de la "primera raza pobladora de nuestro suelo" cuya "indiferencia que es ingénita … la favorece la feracidad paradisiaca del suelo" ("Ferrocarril Central" 18). A las poblaciones indígenas, llamativamente, se las compara con dandis, aquellos que "duermen el sueño de la indiferencia" y se dejan "narcotizar por los intereses de su *yo*" ("Ferrocarril Central" 19, cursiva en el original) y en ese sentido "se muestran del todo indiferentes a la suerte de la república" (Goldgel, *Cuando lo nuevo* 157). Así como indígenas y dandis yacen en medio del pasado y el futuro, las poblaciones del llano —protagonistas de la Guerra Federal— son representadas en blanco y negro y no en cromolitografía. Como un deseo por sedentarizarlas, los llaneros aparecen representados como los vio Humboldt antes de la Guerra de Independencia, como "pastores del llano", forma estética para despojarlos de la velocidad de la guerra y afincarlos en el pasado.[62]

Al igual que dandis y llaneros, la indígena que custodia el arco del frontispicio del periódico yace entre el pasado y el presente. Ella no cruza hacia el futuro de la Venezuela federal. Como otros frontispicios de la literatura panorámica,[63] la visión del futuro que contiene el frontispicio del *Museo* es proyectada sobre un lienzo que hace alusión a las tecnologías visuales precursoras del cine, que cohabitaban con la literatura de tipos y costumbres, tales como las cámaras oscuras o las linternas mágicas (Cuvardic García, "Iconografía" 200). Sobre ese lienzo leemos el título *Museo Venezolano*. Esa tecnología borra el lugar desde el cual se proyecta el pueblo contenido en los cuadros de este periódico. Como "vitrina del progreso y ella misma una prueba de ese progreso" (Silva Beauregard, "Un lugar para exhibir" 374), el *Museo* no establecía "una suerte de archivo general, el deseo de encerrar en un mismo lugar todos los

---

[62] Para un análisis de las diferentes representaciones del tipo del llanero durante el paecismo ver el capítulo 4.

[63] Para un análisis de estos y otros frontispicios de la literatura panorámica, ver Cuvardic García, "Iconografía".

tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos" (Silva Beauregard, "Un lugar para exhibir" 398). Por el contrario, como una mezcla entre el museo y la biblioteca, quiere hacer un nuevo todo con exclusión del inmediato pasado de guerra.

En este capítulo he mostrado el lugar desde donde se proyectan sobre el lienzo esos pueblos imaginados, pueblos por venir o por preservar. El mal llamado costumbrismo ha sido visto como un género de la cotidianidad, del aburrimiento o de la posguerra (Barrios 82). Sin embargo, sus ingentes producciones de "collective self-recognition" (Unzueta 144) en álbumes, museos literarios y periódicos ilustrados, concitan visiones de unanimidad dictadas por agendas personales motivadas por guerras civiles, debates parlamentarios o reacciones a favor o en contra de reformas legales. Estas visiones usaron diferentes artilugios —las políticas del mosaico en Lallement, las de la titulación en los álbumes ecuatorianos, del recorte en Vergara, las de la cromolitografía en los Bolet— para escenificar un pueblo que se reconociera "a sí mismo". Al comparar álbumes con acuarelas similares pero organizadas de manera diferente, reconstruir el archivo de museos literarios o poner periódicos literarios en su contexto histórico, quiero mostrar que tras todo "pueblo" hay "pueblos en disputa", pueblos movilizados por patricios en contienda, interesados en avanzar una visión de la nación cónsona con sus intereses políticos. Para François-Xavier Guerra, la construcción de "naciones separadas a partir de una misma nacionalidad hispana planteó para los nacientes estados una grave incertidumbre: ¿Sobre qué identidades colectivas apoyarse para su fundar la nación?" (cit. en Terán Najas, "Facetas de la historia" 66). Esta es una pregunta que debe dirigirse no sólo a las tipologías exhibidas en las compilaciones nacionales sino a las identidades individuales que las producen, pues todo pueblo usualmente está hecho a la medida de quienes se construyen como sus representantes políticos.

## Capítulo 2

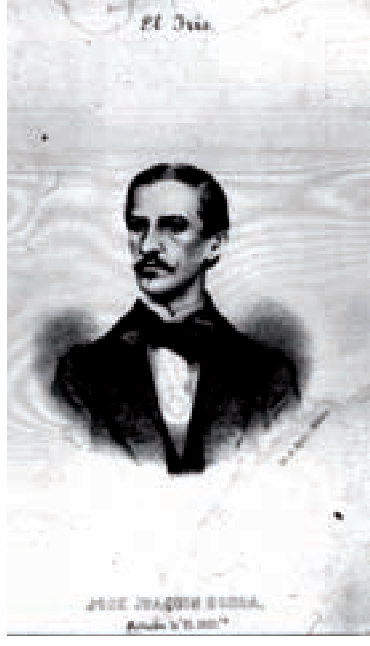
# ANDROTOPÍAS: GALERÍAS DE HOMBRES ILUSTRES, FICCIONES DE PAZ Y GUERRAS CIVILES EN EL SIGLO XIX

Como otros periódicos de la época, *El Iris. Periódico Literario Dedicado al Bello Sexo* (Bogotá, 1866–1868) aclara desde su cabezote que está ilustrado con "retratos, cuadros de costumbres i hechos históricos" (*El Iris*, no. 1, 11 de febrero de 1866; no. 19, 1 de diciembre de 1866). La sucesión de grabados ofrecida a los lectores invita a coleccionar las glorias militares de la república como el antecedente de las "celebridades" literarias del país.[64] La lectura de estas ilustraciones en conjunto nos convida también a imaginar un linaje masculino entre la primera generación de republicanos y la segunda, una compuesta por escritores que ordenan la nación a través de la literatura panorámica. De esta sucesión, la nación emerge como un patrimonio ganado por las armas de los primeros y administrado por la escritura de los segundos. Mientras Antonio Ricaurte aparece clavando la bandera colombiana en un arsenal de pólvora antes de volar en pedazos y hacerse héroe republicano (ver fig. 11), el busto de José Joaquín Borda aparece vestido de levita y mirando al horizonte (ver fig. 12). Sin pies ni manos, el reclamo de legitmidad de Borda no yace en las armas, sino en las letras. Como lo dice el pie de imagen, él es el "Redactor de *El Iris*".

[64] En el propio *Iris,* por ejemplo, se hace publicidad de la venta de álbumes que contienen el calendario astronómico y el de festividades católicas. En ellos se pueden añadir, dice el periódico, "bellísimos pensamientos o lúcidas colecciones de retratos", así como "bellas composiciones" contenidas en "ricas pastas de terciopelo o dorados". Estas litografías de *El Iris* bien pudieran ser convertidas en parte de estos álbumes domésticos ("Álbumes").



Figura 11. “Ricaurte en San Mateo”, Manuel Doroteo Carvajal Marulanda. Litografía de Daniel Ayala e Ignacio Medrano. *El Iris. Periódico Literario Dedicado al Bello Sexo* (c. 1866). Biblioteca Nacional de Colombia. Retratos de héroes de la Guerra de Independencia como este acompañaban los periódicos y eran una invitación a ser coleccionados por sus suscriptores.



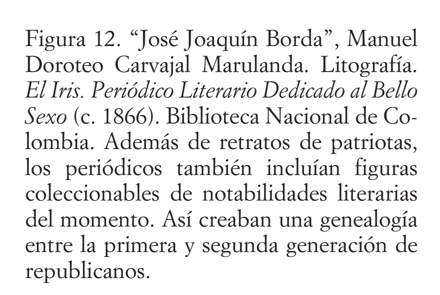



Figura 12. “José Joaquín Borda”, Manuel Doroteo Carvajal Marulanda. Litografía. *El Iris. Periódico Literario Dedicado al Bello Sexo* (c. 1866). Biblioteca Nacional de Colombia. Además de retratos de patriotas, los periódicos también incluían figuras coleccionables de notabilidades literarias del momento. Así creaban una genealogía entre la primera y segunda generación de republicanos.

A través de mecanismos de afiliación con hombres del presente y del pasado, estas "familias de hombres heróicos" crearon *androtopías* para legitimarse en el poder o deslegitimar el de otros en una época de contenciosa redefinición de lo propio del patriciado.[65] Con el término *androtopías* uso e invierto la liberadora formulación de Mary Louise Pratt —feminotopías— con la que dio visibilidad a mundos conducidos por mujeres en activa resistencia al de los hombres: "idealized worlds of female autonomy, empowerment, and pleasure" (*Imperial Eyes* 163). Si las feminotopías privilegian lo íntimo, lo sensorial y lo interactivo, las androtopías se basan en relaciones de reconocimiento —la exhibición de logros políticos, militares o literarios— cuyo propósito es construir una comunidad hecha sobre la exclusión de sus enemigos. Mientras las feminotopías son "grupos" —las mujeres que las componen escogen estar allí porque tienen un interés común (Sartre 258)—, las androtopías son constituídas por su organizador desde afuera como "series". Si para Sartre, la serie se organiza a partir de una "common voice which constitutes each of them in his identity as an Other" (276) (vgr. los judíos, los indígenas), las notabilidades serializadas son compiladas como proyecciones del escritor y compilador de bocetos: aliados o precursores de su causa política, o enemigos de la misma.

En un inestable ambiente político propiciado por la Independencia y por las sucesivas guerras civiles y reformas liberales, las galerías imaginaron controlar dicha inestabilidad decidiendo quiénes podían pertenecer a las notabilidades y quiénes no siguiendo recortes de orden partidista, étnico o de género; produciendo ficciones de paz: panoramas de un poder político perdurable. A través de un juego de espejos entre los bocetos de notabilidades coleccionados en estas galerías y ellos mismos como actores políticos, los compiladores

---

[65] Estas galerías de retratos de hombres que invitaban a compilar los periódicos de la época tomaban forma espacial en lugares de sociabilidad masculina como el Liceo Granadino, tertulia en la que departía la juventud masculina colombiana a mediados de la década de 1850. Así se describe el salón en el que se reunían: "Un hermoso salón decorado ingeniosamente con los más bellos adornos de la epopeya colombiana, en donde se veían, frente a frente, las banderas redentoras de Bolívar, de Nariño, de Sucre i los estandartes abatidos de Pizarro, de Enrile, de Morillo —colgados, a uno i otro lado, entre coronas de laurel, los retratos de los padres de la patria, de *aquella familia de hombres heroicos* que, inmolada en los cadalsos ratificó con su sangre sus votos de independencia, i enseñó con su valiente abneganción a esa raza de leones que más tarde, en cien campos de batalla, hicieron morder el polvo a los sátrapas de España" (Ortiz y Ortiz, *Liceo Granadino* 4; énfasis añadido).

se representaron con las características que debía tener la patria. Inventariar a los notables, asegurarse que reflejaran sus valores, llevó a estos compiladores a legitimarse como herederos de criollos ilustrados o de militares de la primera generación de republicanos. Como herederos de la patria tramaron, en términos afectivos (amigos), de parentesco (padres y hermanos) o mentoría (superiores jerárquicos: profesores, presidentes, generales), una afinidad entre historia personal e historia nacional. Así, reclamaron para sí, y en últimas para la nación, los valores e historias euroamericanos de sus precursores, difundiendo esta herencia al escribir y compilar las galerías.

Al insertarse en estas series como sus organizadores, estos patricios pretendieron encarnar un nuevo modelo del "ilustre". Ya no como guerreros, sino como educadores, estos patricios se exhibieron como moralistas en cuadros de costumbres y divulgadores de la "historia patria" en bocetos de notabilidades. Al contar la historia de la patria en clave familiar —como un todo armónico en el que el patricio es el heredero— privilegiaron la "amistad" o la "familia" como tropos articuladores de estas galerías. Para hacerlo tuvieron que excluir a aquellos que impedían contar la historia nacional como historia personal. Es decir, a aquellos contrincantes políticos que defendían otros orígenes u otros pueblos para la nación. Al excluir a estos contrincantes de sus galerías, ocultaron que la guerra —el ejército, el partido— eran el verdadero principio organizativo de sus panoramas de poder. Una vez puestas las galerías en el contexto político de su momento, la *paz* que las nuclea se nos revela como un deseo por *pacificar* la historia: silenciar a antagonistas políticos y a los excluídos (mujeres, esclavizados y mendigos, como veremos en este libro).

Como mauseoleos políticos, a estas galerías las forman quienes las acechan desde afuera como sus enemigos. En su clásico texto sobre la colonia guatemalteca, *La patria del criollo*, Severo Martínez Peláez encuentra que los criollos guatemaltecos del siglo XVII y XVIII obedecían a un sentimiento que les dictaba que la tierra, al igual que los indígenas que la trabajan, les pertenecía por "herencia de conquista" (33) en oposición a los nuevos inmigrantes españoles que llegaban a disputarles sus privilegios. Martínez Peláez llamó a esto "la patria-patrimonio" (118). Para él, la idea de historia patria como patrimonio personal se llena de un contenido reaccionario creando la "idea de patria a la defensiva" (113), asaltada siempre por enemigos políticos, masas populares, mujeres politizadas, inmigrantes, entre otros. Como "patrias a la defensiva", estas galerías re-

hilvanan la patria con el patrimonio a través de la narración de la historia personal como historia nacional. La comunidad nacional adopta así la forma de micro-biografías morales cohesionadas en torno a valores supuestamente no partidistas —la amistad, la familia o la civilización— borrando la confrontación o las guerras que produjeron, en primer lugar, estas historias organizadas como olimpos de notables. Así, el compilador de androtopías confunde con sus series de bocetos su genealogía (la idealización de su origen) con la historia nacional, lo ideal con lo real, una característica, según E.P. Thompson, del paternalismo como modelo de orden social "visto desde arriba" (24).

## Bustos de papel: prosapias y silencios

La gran pasión del siglo XIX fue la "escopofilia", una pasión por ver preferiblemente a través de la exhibición (Molloy, *Poses* 43). En América Latina, durante este siglo, se fundan los museos, se hacen desfiles, se imprimen periódicos ilustrados, se escriben, pintan y coleccionan cuadros de tipos y costumbres, se organizan *tableaux vivants*, dioramas o panoramas. Una de estas formas de exhibir fue a través de "bosquejos" o "bocetos" de hombres ilustres organizados en "galerías" o "panteones" que aparecían en periódicos, lujosos libros o historias patrias (en este capítulo veremos estas tres presentaciones de las androtopías).[66] Usualmente estas cortas viñetas biográficas estaban acompañadas de litografías del biografiado y constituían "exemplary pieces, quite in keeping with the principles of nineteenth century biography, a model endowed with moral and national values" (Molloy, "The Unquiet Self" 196). Al idealizar la vida privada de los biografiados los bocetos biográficos debían, no entretener moralizando (Horacio), como lo hacían los cuadros de tipos y costumbres, sino, dado su tono respetuoso, moralizar instruyendo.

[66] La palabra "bosquejo" aparece poco en la tradición latinoamericana para designar la representación de los "tipos", a diferencia de la tradición inglesa en donde la palabra "sketch" (bosquejo o boceto) domina la autorepresentación del género. Parte del legado de la tradición española —que los denomina "cuadros de tipos y costumbres"—, la idea de "encuadrar", a diferencia de bosquejar, da una idea de dominio a través del marco para exhibir como propio un paisaje o un tipo. El bosquejo no pretende capturar lo que se escribe o dibuja. Antes bien, implica que no se puede capturar la grandeza o el "genio" del ilustre.

Estas galerías tienen antecedentes que se pueden rastrear hasta la antigüedad clásica y como tal fueron adoptadas por el cristianismo también para componer vidas de santos. Es el caso de obras inaugurales para este régimen de representación como las *Vidas paralelas* de Plutarco o *Las vidas de los doce césares* de Suetonio, obras imitadas durante el Renacimiento europeo y que contaron con variados lectores que se las apropiaron como modelo en las Américas (Briggs 74).[67] Al igual que los cuadros de costumbres, las galerías en América Latina cuentan con una historia local e imperial. Sus antecedentes más inmediatos se encuentran en los relatos de la heroicidad de los conquistadores españoles. Tal es el caso, por ejemplo, del texto del comendador español Fernando Pizarro y Orellana, *Varones ilustres del Nuevo Mundo: descubridores, conquistadores y pacificadores del opulento, dilatado y poderoso imperio de las Indias Occidentales* (1639), o las *Genealogías del Nuevo Reino de Granada* (1674–1676) recopiladas por Juan Flórez de Ocáriz. En ambos, al tiempo que se cantaban los actos heroicos de los conquistadores se los exhibía como hidalgos con una limpia genealogía peninsular. A pesar de su propia obsesión con el linaje, o acaso por esto mismo, las galerías de la post-Independencia no citan estos antecedentes imperiales. Prefieren no afiliarse a unas genealogías empapadas en historias de expolio en momentos en que el legado de España en América es debatido por las primeras generaciones de republicanos.[68] Este silenciamiento les sirve, no obstante, para legitimarse en

---

[67] María Gabriela Huidobro Salazar ha cuestionado que la Ilustración y los modelos revolucionarios estadounidenses y franceses hayan sido los únicos que nutrieron la imaginación de las primeras generaciones de republicanos en América Latina. Tanto como Montesquieu o Rousseau, los referentes de la antigüedad clásica, para ella, brindaban modelos para fundar la patria: "Los tiempos de la monarquía española eran concebidos como un pasado oscuro, ignorante y bárbaro, que sólo podía superarse a través de la luz de la razón, simbolizada por los nombres de los sabios de la Antiguedad clásica y por los ilustrados de la modernidad. Iluminados por ellos, los chilenos [o colombianos, venezolano o ecuatorianos – FMP] podrían constituirse en ciudadanos y refundar su nación." (185).

[68] Para el caso colombiano y con el ascenso hispanista de *La Regeneración* (1881–1902) se comenzaron a imprimir galerías de notabilidades que emparentaban a los republicanos con los conquistadores españoles, algo mucho menos común durante el dominio de los liberales radicales (c. 1849–1881, con interrupciones 1854–1860). Tal es el caso del proyecto del periódico conservador *Papel Periódico Ilustrado* (1882) cuyo primer número ya cuenta con una alegoría en donde se vincula al conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada con Bolívar y la fundación española de Bogotá del 6 de agosto de 1538 con la independencia de Colombia el 7 de agosto de 1819.

un presente de guerras civiles como "productores de la paz", hombres de letras y no de armas. Con esta primera borradura, las notabilidades locales —hombres criollos en su mayoría— silenciaron el hecho bélico de la conquista como el evento generador de su poder en América en tanto descendientes de españoles.

Haz y envés de una sensibilidad que llamaré "patricia", los tipos populares y los bocetos de notabilidades componen en conjunto las fantasías de paz de unas nuevas élites en amarga contienda por el poder. Como vimos en la introducción, José Luis Romero llama a estas nuevas élites "patriciado" para dar cuenta de la heterogeneidad de su procedencia, una que cruzaba líneas de clase y raza. Al patriciado lo componían por igual criollos de abolengo colonial, comerciantes extranjeros o generales mestizos enriquecidos con la guerra. Los métodos de organización de estas galerías —su orden, sus silencios, sus exclusiones— revelan esas contradicciones en la formación de este nuevo patriciado, de manera tal que de la comparación de diferentes androtopías contemporáneas, como espero mostrar en este capítulo, emerge el retrato de un patriciado en contienda.

A pesar de ver la luz en los mismos periódicos, estas narraciones de vidas patrióticas se diferenciaban de las representaciones del pueblo dividido en las series laborales o étnicas de los cuadros de tipos y costumbres. Usualmente acompañadas por litografías en blanco y negro, estos bocetos biográficos no representaban escenas al aire libre como las que ambientaban a los tipos populares. Por el contrario, ellos aparecían pintados como bustos, sostenidos por sus apellidos y adornados por marcos que invitaban a los lectores a coleccionarlos y convertir, así, el propio interior doméstico en un museo de la patria. A diferencia de los cuadros de tipos, los bocetos de notabilidades son diacrónicos y muestran un cuerpo victorioso que se sobrepone a los desafíos gracias a la disciplina. Como hombres-cabeza, producen otra forma del trabajo asociada, no con la faena al aire libre, sino con el estudio. "En actitud corporal contenida y con expresión reflexiva" (Pérez Benavides 83), estos bustos de papel flotan en la intemporalidad del fondo blanco del papel, como representaciones de su poder sobre el espacio y el tiempo. Mientras los hombres ilustres son tales por hacer la historia (protagonizarla, escribirla y organizarla), los tipos son hechos por la geografía y hacen parte del paisaje (Montaldo 51). Si las notabilidades hacen la patria, los tipos le dan cuerpo a la dificultad geográfica (el arriero, el llanero), la sujeción política (el recluta, el vago) o económica (el boga, la tabaquera, el cosechero).

Propulsados por la prensa a vapor, tanto los cuadros de tipos como los bocetos de notabilidades viajaron de publicación en publicación para ser coleccionados en álbumes o museos literarios siguiendo parámetros nacionales, regionales o globales. No sólo organizados siguiendo líneas de corte nacional, en Latinoamérica fueron también frecuentes las galerías regionales en las que las notabilidades se representan como "types of mankind" (Bosco 106) que compartían similitudes de coloración cutánea, trajes y poses con otros notables de Europa o Estados Unidos. Al imaginar alianzas trasnacionales, estas galerías le dieron forma estética al proyecto que, por los mismos años, Marx y Engels denunciaban: las burguesías nacionales tramando una alianza global a través de la acumulación de capital. Famosamente los autores del *Manifiesto comunista* (1848) le opusieron su consigna de unión proletaria global (39). Al producir una hermandad regional o global en colecciones como *Figuras americanas: galería de hombres ilustres*[69] estas compilaciones latinoamericanas imaginaban la superación de diferencias lingüísticas con las cuales descartar las motivaciones "raciales" o climáticas que eran aludidas como causales de la "inferioridad" de los latinoamericanos por parte de ilustrados europeos, luego heredadas por civilizadores del Norte Global.[70] A medida que avanzaban las teorías del racismo científico —reflejadas, como veremos, en los discursos frenológicos que aparecen en estas galerías— estas compilaciones postulan una familia euroamericana de hombres que debía ser considerada en pie de igualdad con sus pares en Europa y Estados Unidos.

---

[69] En un proyecto hemisférico que hermana el norte, el centro y el sur de América, Miguel Agustín Pérez incluye desde el escritor norteamericano Longfellow hasta el caudillo argentino Juan Manuel de Rosas en esta galería (1891). Al igual que sus pares españoles, el armado de estas galerías visualiza las ansiedades de los compiladores latinoamericanos al no ser tenidos en cuenta como iguales por norteamericanos o europeos. La ansiedad por ser o bien descartados de los álbumes globales de hombres ilustres o desfigurados dentro de los mismos, lleva a escritores a producir —como lujosos regalos consulares— libros como *Venezuela Pintoresca e Ilustrada* (1877), editado en París por el diplomático Miguel Tejera.

[70] Los textos de la Ilustración europea que habían obsesionado a sus padres —y en los que se sometía a los criollos a las perniciosas influencias climáticas y de mezcla racial— seguían influyendo en las maneras en que estos civilizadores se pensaban ansiosamente frente a Europa y Estados Unidos a mediados del siglo XIX. Por ejemplo, José María Samper, invitado al *salon litteraire* de Lamartine en su viaje a París en 1858, le dice a algunos asistentes que se extrañan de que él tuviera el pelo rubio: "Pues sepa usted, mi señora —repuse— que somos en gran parte descendientes puros de españoles. Mi abuelo paterno era de Zaragoza, y por eso mi padre era muy rubio, y yo lo soy también, así como varios de mi familia" (*Historia de una alma* 463).

Como revés constitutivo de los álbumes de tipos y costumbres, estas galerías inventan espacios (los interiores) y poses (el trabajo intelectual) que deben ser construidos en oposición —pero en constante relación referencial— a sus propias representaciones del pueblo. Los bocetos se publican como reconocimientos a una vida de sacrificios patrióticos que los diferencian de la atemporal masa de tipologías que cohabitan (des)ordenamente en la plaza pública: "If the great were withdrawn so much, within their parks and mansions, from public view, it follows that the plebs, in many of their activities, were withdrawn also from them" (Thompson 49). En este doble movimiento entre repudio y citación del pueblo surge la borradura de un evento que funciona, precisamente, como propulsor de estas galerías: la guerra civil como fabricadora de afectos y desafectos entre las élites y también como el gran ámbito de lo público en que éstas y los sectores populares compartían espacios. En lo que sigue mostraré las diversas maneras en que la guerra es, paradójicamente, la que le da forma a estas androtopías como ficciones de paz, tirantes relaciones de amistad/enemistad entre el patriciado que tienen un cierto parentesco con los "gentlemen's clubs", surgidos, no por casualidad, por los mismos años en América Latina.[71] A continuación me focalizaré, primero, en las galerías como pactos "cívico-militares" en la Venezuela del paecismo, después como elaboraciones de una familia euroamericana de ciudadanos ideales en el Ecuador de la posguerra civil de 1859–1861 y, por último, como el insumo para formar futuros ejércitos partidistas surgidos de la derrota conservadora en la Guerra de las Escuelas (1877–1878) en Colombia. Mi objetivo es mostrar cómo estas galerías les dan forma estética a los conflictos internos del patriciado posindependentista.

## El pacto cívico-militar en el *Resumen de la historia de Venezuela*

Para el historiador Rafael Rojas, los republicanos de la primera generación (Bolívar, Vidaurre, Sáenz, por ejemplo) no encontraban el principio del orden en afiliaciones religiosas, étnicas, o culturales,

---

[71] Le agradezco a Mary Louise Pratt haberme señalado las proximidades entre estas ficciones de amistad y los "gentlemen's clubs" que se aclimatan en América Latina siguiendo modelos anglosajones. El Jockey Club de Bogotá, por ejemplo, se funda en 1874 y el de Buenos Aires en 1882.

sino a partir de un americanismo "sin adjetivos" que buscaba la homogeneidad a través de la educación de republicanos (*Las repúblicas de aire* 13–14; 47). Para él, las formas de afiliación nacional serían la tarea de liberales y conservadores que, como lo ha mostrado Rebecca Earle para las décadas de 1840 a 1880, se ocuparon en cimentar un culto a los héroes de la Independencia ("Sobre héroes" 395). A pesar de estas divisiones generacionales, letrados de la primera generación como Andrés Bello pensaban que las leyes y la educación harían la transición del "soldado al ciudadano" (cit. en Rojas, *Las repúblicas de aire* 217). Es indudable que entre la primera y la segunda generación de republicanos existió "un cambio intelectual" suscitado por una "evolución liberal de las élites" como una respuesta a "las dictaduras, las guerras civiles, los conflictos entre varios Estados hispanoamericanos y la afirmación de la hegemonía hemisférica de Estados Unidos, escenificada en la invasión de México de 1847" (Rojas, *Las repúblicas de aire* 188–89). En el por ocasiones inflexible delineamiento generacional que hace Rojas se pierde el hecho de que muchos militares de la Independencia estaban activos en el medio siglo XIX. En más de una oportunidad sus alianzas populares incomodaron —y llevaron a las armas— a los letrados de la segunda generación que los denostaban como bárbaros caudillos por no compartir sus ideas.[72]

Las galerías armadas por conservadores o liberales fueron el lugar en donde estos o bien imaginaron una conciliación de intereses entre los caudillos de la primera generación y sus propios intereses, u obliteraron de plano su presencia, o representaron sus insurrecciones como una indisciplina. Esto es visible en el *Resumen de la historia de Venezuela* (1841) de Rafael María Baralt, un texto clásico de la historiografía venezolana que no ha sido leído desde la literatura panorámica, en particular desde el subgénero de las galerías de notabilidades, a pesar de ser un momento fundacional de este régimen de representación en la región. En 1830, a instancias del general José Antonio Páez, Venezuela se separa de Colombia. A partir de entonces, su gobierno llevará a cabo un esfuerzo institucional por inventar la diferencia entre ambos países. Parte fundamental de este esfuerzo

---

[72] Ejemplos de esta tensión son el caso de Domingo Faustino Sarmiento con el general Facundo Quiroga en Argentina; el de Ramón Páez con el general José Tadeo Monagas en Venezuela; o el de José María Samper con el general Tomás Cipriano de Mosquera en Colombia.

fue la creación de la Comisión Corográfica en ese país, un intento por producir los límites nacionales a partir del trazado de un mapa y la producción de una historia que diera forma a un territorio destruido por la contienda armada con España. Producto de este esfuerzo surgirán los primeros símbolos de la Venezuela independiente. El militar italiano Agustín Codazzi, contratado para el efecto, produjo, desde 1831 hasta 1839, el *Atlas de la República de Venezuela* y el *Resumen* de su geografía, mientras Rafael María Baralt escribió en tres tomos el *Resumen de la Historia de Venezuela* [en adelante *Resumen*] con ayuda de Ramón Díaz para la parte colonial (Pino Iturrieta, *País archipiélago* 154). Impresos en ediciones de lujo en París en 1841, con dibujos del sobrino de Páez, Carmelo Fernández, y litografiados por los reputados impresores Thierry Fréres, estos libros constituirían la biblioteca de la patria de la nueva nación.

Con su *Resumen* Baralt regionalizó la revolución de Independencia, produciendo la constelación de sus héroes. Las litografías de notabilidades que lo acompañan empiezan con Colón (abriendo el primer tomo) y terminan con José María Vargas, el último presidente de Venezuela a la fecha de su elaboración (al final del tercer tomo). Así se produce una narrativa fluida a partir de las acciones de los grandes hombres como divinidades que propulsan la historia. Para Germán Colmenares, la "preocupación por la biografía" en la historiografía romántica hispanoamericana respondía al "seguimiento, sin vacíos, de la vida de un personaje excepcional [que] debía conducir directamente a los acontecimientos notables en los que se había visto envuelto" (Colmenares, *Las convenciones* 52). Al develar sus preferencias políticas, Baralt pone a girar su *Resumen* sobre goznes biográficos que dan más preponderancia a ciertos notables que a otros. Esto es visible tanto en los lugares en los que decide insertar las litografías de los "grandes hombres" como en las maneras en las que dialogan los bocetos biográficos con la historia del país. Como precursor de la Independencia, por ejemplo, la litografía de Francisco de Miranda abre el segundo tomo del *Resumen* (que cubre los años de 1810 a 1820) mientras la de Bolívar, como Libertador, abre el tercero (que va de los años de 1820 a 1830). La litografía de Páez es insertada junto al capítulo titulado "Año de 1830", no por casualidad el año en que es elegido primer presidente de la Venezuela emergida del fracaso bolivariano. Así, la historia se articula en cuatro momentos —descubrimiento, preparación, liberación e independencia— que organizan y dividen el libro a través

de las estampas del descubridor (Colón), el precursor (Miranda), el libertador (Bolívar) y el presidente (Páez). Con sus rostros como tapas (y puertas) de cada volumen del *Resumen* los héroes y mártires nos enseñan a custodiar la historia patria.

A diferencia de otros notables, los nombres de Miranda, Bolívar y Páez no son traídos a colación con ocasión de su actuación en una batalla o gobierno, sino que los bocetos de sus vidas se insertan para darle sentido a la historia. Por ejemplo, en el caso de Miranda, se justifica su boceto con estas palabras: "Miranda, con un nombre europeo y con extensas y poderosas relaciones, concertaba en el antiguo mundo la manera de dar al nuevo un gobierno independiente y republicano. Los hechos de este hombre forman uno de los episodios más interesantes de la historia moderna de Venezuela" (*Resumen de la Historia de Venezuela* 2: 23). A pesar de que su vida le da forma a la historia nacional, haber estado por fuera de ella por muchos años crea un quiebre entre vida personal y vida nacional que lo deslegitima como jefe militar (2: 67). Por el contrario, en la vida de Bolívar se confunden juventud y nacimiento de la República legitimando el reemplazo de Miranda, quien es representado como avejentado. De esta manera la historia la República se moldea sobre el tiempo biológico de sus héroes.

Sólo con otra notabilidad se hace visible esta sincronía entre cualidades morales y físicas (biografía) y necesidades de la revolución de la Independencia (historia). El boceto de Páez moldea, como lo hizo el de Miranda y luego el de Bolívar, la historia de Venezuela. Baralt es el primero de los historiadores venezolanos en contar la historia patria en clave paterna al vincular el nacimiento de la República con la vida de su primer presidente.[73] De acuerdo con él, la República surge de la fuga que Páez emprendió en 1807, huyendo de la ley tras cometer un crimen que lo obligó a "intern[arse] en las llanuras" (2: 347). Allí buscó la libertad y aprendió la independencia que luego le daría a su país. Gracias a esta huida pudo adquirir "un gran conocimiento práctico del terreno que pisaba, y era, como debe serlo todo jefe de *llaneros*, afable y familiar en su trato con ellos (…)" (2: 349, cursiva en el original). Al igual que Miranda y Bolívar, y en esto similar a otros bocetos, Páez no es producto del paisaje, como los tipos populares (vgr. llaneros), sino que su historia produce el territorio dominando a la población —es el jefe de los llaneros— para hacer a partir

[73] Exploraremos esta anécdota a fondo en el capítulo 4, "El llanero civilizador".

de su dúctil masa al tiempo la independencia venezolana y el pueblo producto de ella.

La galería de notabilidades que integra el *Resumen* cuenta con otros hombres en su serie. Mientras Miranda y Bolívar aparecen de perfil, recortados contra el horizonte de la eternidad y prestando sus figuras para hacer la heráldica y acuñar la moneda de la nueva nación (ver fig. 13), los héroes civiles y militares vivos en 1841 —letrados como José María Vargas o generales como José Tadeo Monagas— le devuelven la mirada al lector (ver fig. 14). Así, entre los vivos se funda un pacto *cívico-militar* en torno al cual se cuenta la historia de una Venezuela en paz. Estas figuras de los muertos y los vivos nos miran a los lectores del *Resumen*, creando una comunidad que Baralt y el ilustrador Fernández inventan para comprometer a los lectores como aprendices del legado de las notabilidades y seguidores de una Venezuela independiente, en momentos en que caudillos como José Tadeo Monagas mantenían ardiendo la llama de la unión bolivariana con la Nueva Granada y Ecuador.

El *Resumen* de Baralt no fue bien recibido por el Senado venezolano. Codazzi, quien había solicitado un préstamo del Senado para imprimir los textos de la Comisión en París, recibió una negativa de la mayoría de este cuerpo legislativo cuando pidió que se le condonara la deuda que contrajo para imprimirlo. Esta negativa recibió una airada respuesta del italiano. En ella se hacía evidente que fue el *Resumen* de Baralt el que causó la controversia parlamentaria. Con el fin de excusar a su propia obra (e inculpar a la de Baralt), Codazzi dice: "(…) si la historia [de Baralt] no está escrita con imparcialidad; si oculta algo; si elogia a quien no debe; si olvida a unos y ensalza con injusticia a otro; si, en fin, ella no es de la aprobación de la mitad del Senado, es preciso convenir que nada tiene de común con los trabajos puramente científicos del exponente [el *Atlas* y la *Geografía* de Codazzi]" (cit. en Millares Carlo 43–45). Como se hace evidente, el *Resumen* generó un choque entre notables. Me refiero, en particular, a los generales Santiago Mariño y José Tadeo Monagas, militares de la independencia y caudillos insatisfechos con el segundo gobierno de Páez (1839–1843). A pesar de que sus retratos aparecen en la galería del *Resumen*, sus historias personales no moldean la historia nacional como sí lo hacen los bocetos de Miranda, Bolívar o Páez.

Como toda producción del pasado, el *Resumen* de Baralt debe ser leído de atrás hacia delante. Al final de la obra existe un "Apéndice"



Figura 13. “Francisco Miranda”, Carmelo Fernández. Litografía. Rafael Maria Baralt y Ramón Díaz. *Resumen de la historia de Venezuela desde el ano de 1797 hasta el de 1830*. Tomo 1. Imprenta de H. Fournier y compañía, 1841, s.p. Cortesía de Hathi Trust Digital Library. Como un perfil grecolatino, la efigie de Miranda pertenece ya al arsenal de imágenes de la república con las cuales acuñar monedas o decorar oficinas públicas.



Figura 14. “José Tadeo Monagas”, Carmelo Fernández. Litografía. Rafael Maria Baralt y Ramón Díaz. *Resumen de la historia de Venezuela desde el ano de 1797 hasta el de 1830*. Tomo 1. Imprenta de H. Fournier y compañía, 1841, s.p. Cortesía de Hathi Trust Di-gital Library. La mirada de Mo - nagas, a diferencia del perfil de Miranda, lo pone en diálogo contemporáneo con el lector.

en el cual Baralt escribió acerca de los hechos comprendidos entre la fundación de la República de Venezuela en 1830 hasta 1837, antes del comienzo de la controversial segunda elección presidencial de José Antonio Páez (1839–1843). En él relata los avances de la nueva república y los alzamientos de caudillos en contra del régimen de Páez. En este texto ocupa un lugar de importancia la llamada Revolución de las Reformas (1835–1836), un alzamiento ocasionado por el ascenso a la presidencia de José María Vargas, un letrado protegido por Páez cuya elección produjo resistencia en el estamento militar. En el corto "boceto" final, Baralt escribe acerca de este episodio: "El partido que había trabajado por [la candidatura de] Mariño, irritado con su derrota, se manifestaba hostil a la nueva administración [de Vargas], amenazaba públicamente con revueltas y trastornos sangrientos" (3: 357). Esta insubordinación baña con una luz maléfica a Mariño durante todo el *Resumen*. En el capítulo titulado "Año 1817", por ejemplo, Mariño ya aparece como "este jefe, soñando siempre mandos supremos y absolutos, y con la memoria puesta en los primeros años de su autoridad, no quería servir bajo las inmediatas órdenes de Bolívar" (2: 301). Así, el "breve bosquejo" se nos revela como la clave para leer los principios organizativos de los tres tomos anteriores.

Las confrontaciones entre caudillos —aquellas que habían llevado a Páez al poder y a Baralt a ser un intelectual de su gobierno— son las que el historiador pretende dejar en el pasado con su *Resumen*. Para él, narrar la guerra de Independencia es producir el presente como un espacio de paz dominado por letrados como él (Colmenares, *Las convenciones* 10). Estas ansias por dejar a los militares de la Independencia en el pasado —pacificar sus contiendas— es visible en el epígrafe de la obra. Sacado de la *Historia de la revolución francesa* (1834) de Adolphe Thiers es más un ideal que una realidad en la Venezuela de 1841. Por eso debe provenir de un texto extranjero traducido a un texto nacional: "Acaso el momento en que los actores (de una revolución) van a expirar, es el más propio para escribir la historia, pues entonces se puede recoger el testimonio de ellos sin participar de todas sus pasiones". Un secreto deseo de muerte —de ninguna manera pacífico—, imagina a los caudillos rindiéndose a las letras de los historiadores como Baralt.

Las ansias por acabar con la historia se traducen en representarla en el *Resumen* como un espectáculo con comienzo, medio y fin. Para espectacularizarla —la guerra era en el siglo XIX "modelo mismo

de inteligibilidad histórica" (Colmenares, *Las convenciones* 64)— el propio escritor la narra como el paseo de un *flâneur* por las galerías de notables que conquistaron la paz para la nación. Dividida en "cuadros" que presentan alternativamente batallas y notabilidades, la historia de Venezuela de Baralt aparece como un juego de luces y sombras digno de espectáculos, populares entonces, como la cámara oscura:

> [La historia de Venezuela es] variada sucesión de triunfos y reveses: glorias, errores y miserias propias y ajenas: héroes que brillan y desaparecen: otros que usaron la espada con que levantaron el edificio para minarlo y destruirlo: el mayor de todos, legislador, soldado y creador de naciones, derribado por la voluntad de sus conciudadanos: leyes y gobiernos que se suceden unos a otros al compás de revueltas civiles: en fin, el grande y nuevo espectáculo de un pueblo que conquista la libertad antes de comprenderla y que se forma para ella en las batallas, requieren otro pincel y más amplio cuadro que aqueste humilde y reducido. (1: 2)

Como espectáculo casi visual, la historia cobra vida ante los ojos del lector convocando otras imágenes de la galería —la *arcade* o pasaje, otra de las imaginaciones prevalentes de la época— para pacificar la historia como un paseo.[74] La propia historia develaría esta dinámica como una fantasía. En menos de diez años después de su publicación, los notables de la galería del *Resumen* entrarían en contienda armada. En 1847 Monagas fue designado por Páez como presidente, tras lo cual lo traiciona, se alía con los liberales, cierra el congreso y desencadena una guerra civil, ocasionando el exilio de Páez y de los intelectuales del paecismo (Codazzi y Fernández, por ejemplo, se exilian en Colombia). El propio Baralt moriría en España en 1860 sin volver nunca a Venezuela.[75] El "pacto-cívico militar" de Baralt

---

[74] Así, el *Resumen* de Baralt puede ser visto como anticipatorio de los panoramas visuales de Martín Tovar y Tovar de la Batalla de Carabobo (1885) y la *Venezuela Heroica* (1880) de Eduardo Blanco. Beatriz González Stephan ("El arte panorámico", "El lado oscuro") y Paulette Silva Beauregard (*Las tramas*) han analizado estas obras en conjunto con la producción de masculinidades bélicas durante el Guzmanato.

[75] Baralt sale de Venezuela a finales de 1841 en misión diplomática a Europa (Millares Carlo 66–67). Pasa brevemente por Inglaterra y luego se afinca en España. Millares Carlo sostiene que fijó su residencia en España por motivos sentimentales (85). En todo caso el regreso a su país habría sido muy dificil debido al ascenso de los enemigos políticos de Páez, los Monagas.

imagina la paz como pacificación: la subordinación de caudillos regionales al mandato —militar y letrado— del paecismo. Como deja claro la victoria de José Tadeo Monagas y la instauración del llamado Monagato (el gobierno de los hermanos José Tadeo [1847–1851] y José Gregorio Monagas [1851–1844]), la pacificación imaginada por unos es para otros un estímulo para la guerra.

## Genealogías euroamericanas en "Ecuatorianos ilustres"

De 1861 a 1862 se publicó en Quito *El Iris. Publicación Literaria, Científica y Noticiosa*.[76] Desde su primer número, su redactor, el colombiano Benjamín Pereira Gamba, se preocupó por atar esta publicación a la paz del Ecuador. En la primera línea del prospecto dice: "El nombre de este periódico [*El Iris*] indica su fin: la PAZ es la primera necesidad del país, i por ella trabajará con infatigable empeño" (Pereira Gamba 1). Esta conminación a reunir las diferentes facciones políticas en un todo armónico, a la manera de un iris, responde a la recién terminada guerra civil de 1859–1860 que, por poco, tras combinarse con una guerra internacional con el Perú, llevaría al país andino a la disolución (Maiguashca 383). Al igual que otras guerras, esta sacaría a flote sus fisuras regionales revelando que "Ecuador was not really a nation in 1860, but rather an artificial construct composed of distinct regions" (Henderson 48). El conflicto enfrentó a militares guayaquileños que lideraron la Revolución Marcista con los latifundistas andinos comandados por el conservador Gabriel García Moreno. Por una parte, los partidarios de García Moreno iniciaron la guerra en reacción a las presuntas iniciativas del entonces presidente, el general Francisco Robles, de vender parte de la región amazónica a los prestamistas de Baring Brothers a cambio de la condonación de la deuda adquirida durante la Guerra de Independencia (Maiguashca 381). Por otra, los partidarios de Robles, apoyados desde el Perú (que pretendía ampliar

[76] No confundir con *El Iris* de Bogotá con el que comenzamos este capítulo. El editor de *El Iris* de Quito, Benjamín Pereira Gamba, fue traído de Colombia a Loja (Ecuador), en 1857, por el liberal lojano Miguel Riofrío. Pereira Gamba hizo parte de una generación de liberales colombianos que, a instancias de ecuatorianos como Riofrío y colombianos como Manuel Ancízar (entonces ministro en el Ecuador), crearon un frente binacional para apoyar las reformas liberales durante la década de 1850 (Maiguashca 405).

sus límites a las regiones amazónicas ecuatorianas), sacaron a flote las cartas en que García Moreno ofrecía el Ecuador a Francia como protectorado. Estas mutuas acusaciones en torno a la integridad territorial de la nación le dieron forma al conflicto. Tras casi dos años de guerra y gracias a la alianza con el general venezolano Juan José Flores, García Moreno derrotó al general Guillermo Franco y a sus aliados peruanos en Guayaquil. En enero de 1861 asumió las funciones de presidente y expidió una nueva constitución. Tras ella, comenzó a reprimir a los disidentes y a censurar a la prensa (Henderson 31–61).

Como periódico no gubernamental, escudado en su carácter literario,[77] *El Iris* organizó la paz de la posguerra a partir de la disposición de sus secciones, de las ilustraciones que obsequiaba a sus abonados y de las prácticas coleccionistas que estas concitaban. En su prospecto leemos: "Si el número de los abonados lo permite, se les dará el retrato de un personaje ilustre, una lámina de costumbres, o una vista notable" (Pereira Gamba 1). A través de bosquejos de notabilidades, cuadros de costumbres y reproducciones de paisajes, *El Iris* ofrece una nación para armar en un "contexto de desintegración nacional" (Kingman Garcés 77). Esta labor de reconstrucción es, desde luego, política. Si *El Iris* unifica los diferentes paisajes y tipos en las páginas del periódico, también brinda una representación de los "padres de la patria" a través de las notabilidades que canoniza. Ocho de ellas se publican en "Ecuatorianos ilustres", una sección que acompaña varias entregas del periódico.[78] A través de esta galería se elabora una genealogía de criollos educadores, científicos y hombres de letras coloniales. Con el armado de esta serie, los editores legitiman el conocimiento y su vulgarización como modeladores de ciudadanos ideales en un contexto de victoria militar por parte de sus contendores.

El afán por buscar un cimiento civil para la República lleva a los editores del periódico a *no hacer* ilustres a sus contemporáneos. Es-

---

[77] En cursiva y entre signos de exclamación dice: "[Este periódico] *¡No se ocupará jamás de las cuestiones políticas que se ajiten en la República, ni de las personales o de partido!* (Pereira Gamba 1).

[78] La mitad de estos bocetos fueron escritos originalmente para la publicación por Pedro Fermín Cevallos, uno por Pereira Gamba, otro por Juan León Mera y los otros dos, "recortados y pegados" de publicaciones anteriores. Estos últimos son los perfiles del religioso José Ignacio Moreno, firmado por F.V.S. (Cuenca en 1842) y el del precursor de la Independencia ecuatoriana Eugenio Espejo, tomado de la obra del conservador Pablo Herrera (1860).

ta negativa es una crítica sutil a los vencedores de la guerra civil. La censura y un mínimo cálculo político, asimismo, impiden hacer de los liberales derrotados sujetos de estas biografías. De manera indirecta "Ecuatorianos ilustres" plantea la existencia de notabilidades civiles en el presente. Estos son, precisamente, los colaboradores del periódico. Al escribir bocetos, Pedro Fermín Cevallos, Juan Léon Mera o Pereira Gamba prescriben qué debe entenderse por notable a través de sus bocetos y, así, abren un espacio para sí mismos como "nuevos ilustres" en un ambiente político adverso. Las connotaciones de la palabra "ilustre" —prestigio, luz, educación y "dar lustre", es decir, embellecer— son movilizadas en estos bocetos para redefinir qué debe ser entendido por notable. Al usar los varios sentidos metafóricos de la palabra, Cevallos dice en su boceto del criollo ilustrado Antonio de Alcedo (1734–1812) que "con su obra aviva aquella *luz* del saber que *alumbra* el mundo, *realza* a la América con la descripción de sus *tesoros i maravillas* de todo jénero, i *glorifica* a Quito, su tierra natal" (Cevallos, "Ecuatorianos ilustres" 260; énfasis añadido). Gracias a este boceto, de acuerdo con Cevallos, Alcedo permite que Ecuador sea visto bajo una luz positiva por Europa. Ser ilustrado es exhibir conocimiento europeo, ser reconocido por Europa y ser objeto de la ilustración del periódico (los "Ecuatorianos ilustres" aparecen retratados en grabados coleccionables). Cevallos lo reconoce al continuar equiparando luz, educación y ser ilustre: "Alcedo es el más ilustre de cuantos escritores ha producido el Ecuador, ya que es quien ha alcanzado mayor reputación europea" ("Ecuatorianos ilustres" 265).

Para Solange Alberro el criollo le da sentido al mundo americano a través de la comparación con Europa (22). La "mirada estrábica" que Ricardo Piglia (22) ve en el criollo —repartida entre América y Europa— se manifiesta en un afán por buscar el reconocimiento europeo. Esta angustia lleva a Cevallos a proponer sus bocetos como piezas que estimulen la vanidad nacional de sus lectores frente a Europa. Asociada frecuentemente con mujeres y dandis en los cuadros de costumbres de la época, la vanidad se legitima a través de una de las metáforas caras al nacionalismo, la familia: "Si el autor reúne el mérito de la obra la circunstancia de ser vuestro pariente, amigo o compatriota, entonces, aumentándose el interés i la curiosidad, se os aumentarán igualmente los afanes de conocer todos los pormenores de su vida, para *engreiros* con la participación de una gloria que hasta cierto punto es también vuestra" ("Ecuatorianos

ilustres" 259, énfasis añadido). El engreimiento como un exhibirse frente a Europa les permite tanto a los escritores de "Ecuatorianos ilustres", como a sus lectores, mostrarse también como descendientes de estas notabilidades. Ellos son ilustres en tanto divulgan —muestran, se engríen y enseñan a otros a engreírse— el conocimiento de estos ilustrados coloniales como progenitores de la nación, a pesar de que estos criollos coloniales no eran en rigor "ecuatorianos". A diferencia de Baralt, la legitimidad que estos escritores derivan de esta galería proviene sólo de la letra y no de las armas. Así como las obras de estos letrados coloniales constituyen la "biblioteca patria", *El Iris*, como periódico coleccionable en formato de libro, se constituye en su actualización republicana.

A pesar de su proyecto de formar un Ecuador unido tras la guerra, las formas de la paz en "Ecuatorianos ilustres" excluyen otras herencias. Las formas de solventar el choque entre notabilidades euroamericanas (ciudadanías ideales) y mayorías indígenas y mestizas (pueblo) se ve en el perfil biográfico del único "ecuatoriano ilustre" cuya herencia se nos revela como no hispana: la del precursor de la independencia "Don Francisco J. Eujenio De Santa Cruz i Espejo". El contraste entre ciudadanía y pueblo que se escenifica en estas biografías confirma que "the gap between 'Ecuadorian' and 'Ecuadorian citizen' was striking, strategic, and carefully controled" (Olson 34). Así lo ilustra el caso de Espejo. Tomada su biografía del *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* (1860) de Pablo Herrera, en "Ecuatorianos ilustres" su boceto exhibe un proceso de corte y pega —como en los álbumes vistos en el capítulo 1— hecho a partir de la inclusión y exclusión de ciertos fragmentos de su biografía. En ellos se observa de qué manera la ilustración se vincula a orígenes o a una educación euroamericanas. En su texto original, Herrera vincula a Espejo a una "descendencia" indígena, visibilizando otro origen, uno no europeo para la nación, y atribuyendo sus conocimientos a su labor individual:

> El doctor Don Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, fue el literato del Reino de Quito que más conocimientos poseyó sobre el derecho público y la ciencia social. *Descendiente de la raza indígena, debió a la excelencia de su talento y a los esfuerzos de su aplicación,* el conocimiento de esos importantes ramos y la superioridad sobre la mayor parte de sus contemporáneos. (82, énfasis añadido)

A pesar de que así aparece retratado por primera vez en la obra, los editores de *El Iris* recortan para su galería una descripción posterior. Con ella borran su origen y su conocimiento como uno derivado de su labor. En su lugar toman esta: "Este sabio americano, como lo llama Mr. Peignot en su diccionario biográfico portátil, fue de la clase indígena; pero dotado de un talento universal, llegó a ser uno de los más grandes literatos de su época en la América del Sur" (Herrera, "Ecuatorianos ilustres" 291). La inclusión de Espejo en *El Iris* se legitima al tomar su biografía de compilaciones de notabilidades escritas en Europa como el "diccionario biográfico" de "Mr. Peignot".[79] Al escoger la segunda de estas descripciones de Espejo, los editores borran su origen, lo designan como "americano" (en contraposición a español americano) y lo recluyen en el grupo, opuesto al de los criollos, de "clase indíjena". Tanto Herrera como los editores acompañan esta afiliación con una salvedad marcada por la conjunción adversativa "pero": "fue de la clase indígena *pero* dotado de un talento universal" (Herrera, "Ecuatorianos ilustres" 291). A diferencia de la luz —la ilustración— que se origina en el linaje euroamericano de los otros ilustres, el boceto reconoce en Espejo un "talento universal" —no local o indígena— producido por la educación dada a él por los criollos que lo antecedieron en "Ecuatorianos ilustres". Por ello, no es una casualidad que el suyo sea el último boceto en la serie. Al insertarlo allí, el lector debe entenderlo como el producto y no el productor —el descendiente y no el origen— de los "padres de la patria" aparecidos ya en esta galería. Orígenes indígenas para ciudadanos ideales son posibles, pero al precio de la imposición de una educación euroamericana (universal) que borre la historia de las mayorías nacionales.

Al construir un cuerpo de ciudadanía ideal con un origen común, paradójicamente, *El Iris* imagina una nación más restrictiva que la propuesta por la constitución conservadora de 1861. El garcianismo en la posguerra usó "el catolicismo y los aparatos clericales (…) [como] eje alrededor del cual se intentó integrar la nación" (Kingman Garcés 78), para producir una idea de pueblo y élites bajo el rubro de "comunidad de católicos" (Demélas y Saint-Geours en Kingman Garcés 81), "una comunidad inclusiva de miembros de-

[79] La referencia es a Gabriel Peignot, *Dictionnaire historique et bibliographique, abregé des personage illustres, celebre ous fameux, de tous les siècles et de tous les pays du monde, avec les dieux et les heros de la mythologie* (Ménard et Desenne, 1821).

votos, morales e industriosos, abierta a hombres y mujeres, a toda raza, a toda clase" (Williams 322). Como un periódico de soterrada oposición al garcianismo, *El Iris* planteó una nación reensamblada que, sin embargo, se constituía como comunidad étnica dirigida por ciudadanos coaligados por "relaciones de parentesco, por lazos de cultura y por una memoria colectiva" (Maiguashca 362) decididamente euroamericanas.

## José María Samper, coleccionista de cráneos

"El interés por los cuerpos, esqueletos y cráneos indígenas es muy extendido en el escenario fronterizo en el marco del creciente prestigio de las doctrinas raciales", dice Alvaro Fernández Bravo a propósito de la práctica coleccionista de Estanislao Zevallos tras la Conquista del Desierto en Argentina (1870–1884), una operación militar movilizada en contra de las poblaciones indígenas en la que coadyuvó el propio Zevallos (Fernández Bravo 62). El cráneo como objeto del discurso científico para elaborar doctrinas raciales fue usado no sólo para confirmar la inferioridad de los indígenas sino para legitimar como superiores a las "notabilidades", los civilizadores que muchas veces eran ideólogos de campañas militares como aquella. En las galerías de notabilidades de la segunda mitad del siglo XIX se hermanan fisionomía con frenología para legitimitar científicamente la grandeza de los patricios. La atención táctil a los cráneos pretende desactivar los afectos —pasándolos por una supuesta ciencia como la frenología— que motivan la creación de la diferencia radical entre los verdaderos notables y sus enemigos, muchas veces representados como asesinos en contextos de guerra civil.

En 1879 José María Samper publica *Galería nacional de hombres ilustres o notables* [en adelante *Galería*]. En ella interpreta la derrota militar de los conservadores en la Guerra de las Escuelas (1876–1877). En esta guerra civil, el gobierno liberal de Aquileo Parra, defensor de la escuela laica en contra de la educación católica, saldría victorioso. Derrotado, el propio Samper, como ideólogo de los conservadores, salió exiliado a Venezuela. Escudado en un discurso de la paz como Baralt y Pereira Gamba en *El Iris*, Samper ofrece una particular interpretación de los (des)afectos políticos ocasionados por la guerra con el fin de producir visiones partisanas de la historia nacional, en donde insuflar, tácticamente, futuras gue-

rras. Con perfiles biográficos de hombres muertos —algunos en la contienda, otros antes de la misma—, Samper inventa esta colección como un mausoleo a los derrotados. Al incluir, además de conservadores, únicamente a liberales que no participaron de la guerra por haber muerto antes, crea una escisión entre "el falso liberalismo" (*Galería* 192), representado por el Partido Liberal en el poder, y el verdadero liberalismo del "hombre justo y cristiano" (*Galería* 307). Este último modelo lo representa, naturalmente, él mismo. Liberal radical en la década del cincuenta y comienzos del sesenta, pero en 1878 un intelectual afecto a los conservadores, en su *Galería* Samper negocia su propia heterodoxia política —alejado del Partido Liberal pero no completamente aceptado por los conservadores doctrinarios— celebrándose como quien ha "tenido el valor de la independencia política; he desafiado la cólera de todos los partidos levantando mi conciencia por encima de todo interés y toda popularidad" (164).

Al escribir desde el exilio en Venezuela y publicar su libro a distancia, en su *Galería* imagina una república futura a la que él pueda regresar como ciudadano ideal. Para lograrlo inventa su galería como un ejército de muertos en contra de los vivos. En ella "resucita", a su juicio, lo mejor de las notabilidades liberales y conservadoras para crear un tipo ideal del republicano que sea liberal *pero* católico, conservador *pero* tolerante, entusiasta de las libertades *pero* fanático del orden. Si la galería de Baralt castiga a Mariño y la de "Ecuatorianos ilustres" no menciona a ningún contemporáneo, la de Samper escenifica su política de otra manera: no boceta, al menos directamente, a los ganadores de la guerra. Aquileo Parra, presidente durante la misma, Santos Acosta o César Conto, principales triunfadores del conflicto, no aparecen. Manuel Murillo Toro, enemigo de los conservadores, de quien tampoco se escribe un boceto, aparece sin embargo en otras biografías como antimodelo: "verdadero demagogo y jefe de escuela que empujaba los espíritus hacia la anarquía" (257). El general liberal Tomás Cipriano de Mosquera —quien muere por las fechas de escritura del libro— no merece una necrología sino una profanación: "aciago general" (183) o "el eterno fusilador de nuestras guerras civiles" (239).

"[N]ada en estas páginas es fruto de la amargura ni de sentimiento alguno de encono" (v), se excusa Samper. Sin embargo, como es visible, los bocetos se escriben *en contra* de sus enemigos, lo cual se confirma, desde el "proemio" de la *Galería*, al proponer a la amistad

como su principio organizador: "Yo he querido delinear figuras que he visto de cerca, que me han inspirado simpatía, o admiración, o respeto; he querido retratar en lo posible a unos hombres de notoria importancia, típicos en Colombia, a quienes *he tratado como amigos,* y cuyos caracteres físicos, morales e intelectuales he podido apreciar por mí mismo" (*Galería* vi, énfasis añadido). Las emociones que moviliza esta galería, a pesar de cimentarse en el arsenal retórico de la amistad, no la representan como una comunidad sin objeto, una dictada, como la ve Agamben, por "la experiencia de la amistad" misma (40). Por el contrario, la amistad aquí es producto de una alianza estratégica dictada "por un nacimiento, una ley, un lugar, un gusto" (Agamben 40). En términos de Carl Schmitt, la amistad surge como un principio de distinción frente al enemigo: "the distinction of friend and enemy denotes the utmost degree of intensity of a union or separation, of an association of dissociation" (Schmitt 26). En ese sentido, la serie producida por Samper en su *Galería* obedece a la amistad en términos de Schmitt: como una contingencia que puede terminar en la enemistad. Compone así un club de "hombres eminentes" (*Galería* vi) o, en sus momentos más violentos, organizaciones de co-pertenencia más afines con el ejército.

La metáfora espacial de la galería, siguiendo a Schmitt, le da forma estética a ese grado de intensidad de la unión de hombres como *männerbunde* [asociación de hombres],[80] una palabra usada por grupos nacionalistas en Alemania a finales del siglo XIX, según lo ha estudiado Claudia Bruns, que pensaban, consciente o inconscientemente, que "[t]he state-building forces are male, a result of the male society and the *männerbunde,* centered around the masculine hero and his homoerotic attraction" (Blüher en Bruns 314). La *Galería* hace las veces de un museo-mausoleo —un panteón—[81] pero también de sala de recibo de Samper en donde él se inventa como anfitrión de esa especie de club masculino reunido en su casa. Al combinar coleccionismo —es después de todo una "galería"— con

[80] Le agradezco a Beatriz González-Stephan la referencia a este concepto.

[81] No es descabellado pensar que Samper se inspirara, durante su exilio en Venezuela (1877–1878), en el Panteón Nacional de Venezuela que Antonio Guzmán Blanco ordenó construir en 1874 dentro de la antigua iglesia de la Santísima Trinidad en Caracas. Como una galería de notables en tercera dimension, este Panteón crea un olimpo político de héroes y precursores para el propio Guzmán Blanco. Con este Panteón, Guzmán vinculó a los héroes de la Independencia —Bolívar preside el templo en el sitial de Cristo— con héroes de la Guerra Federal como Ezequiel Zamora o Juan Crisóstomo Falcón en el lugar de santos y mártires de la Iglesia.

*clubmanship*, muchos de los bocetos que escribe Samper comienzan con la escena del escritor recordando cómo veía a estos hombres caminar por las calles de Bogotá (128). En una instancia que combina al *flâneur* con el *cruising,* Samper los trae a su casa-galería a través de la práctica de la escritura como colección de cráneos. Como invitado, el lector puede admirar el poder de Samper al organizar a los ilustres —desde Bolívar (1787–1830) hasta Vergara y Vergara (1831–1872)— como amigos suyos. De este último dice, combinando el afecto con la ciencia frenológica: "… en la cabeza, que tuve muchas ocasiones de palparle, ya acompañándolo en sus enfermedades, ya llenando con su cadáver los dolorosos deberes de una amistad fraternal, hallé todos los signos distintivos de una inteligencia superior y un carácter generoso y elevado" (387). Al inventarse como presencia aglutinadora de una serie hecha a partir de personajes política o temporalmente disímiles, Samper se plantea como creador de un "frente único" de liberales verdaderos, al mismo tiempo que exhibe su capital social como hombre público, en tanto "la colección afirma el poder del coleccionista" (Fernández Bravo 82).

Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, siguiendo a Judith Butler, nos recuerdan que los "centros homosociales (clubes, tabernas, cafés, cenáculos letrados)" servían en el siglo XIX para hacer un "acto performativo" de la masculinidad (14). Espacios heterotópicos de homosocialidad (Foucault), las galerías no son distintas a estos lugares reales. Al relacionarse con otros espacios de sociabilidad masculina en el XIX —como el partido político o el senado— funcionaban como lugares de negociación, ofrenda o provocación políticas. Los bocetos podían realzar el honor o deshonor de los hombres retratados.[82] Para el caso de Domingo F. Sarmiento, quien escribió biografías de notables como Abraham Lincoln o de "infames" como Facundo Quiroga, Molloy observa cómo la biografía servía para tejer y destejer alianzas políticas: "… Sarmiento, at one point angered by an illustrious colleague, said excitedly [a Eduardo Wilde], "I'll get my

---

[82] Tan prevalente era este género como sistema de creación de afectos y desafectos políticos que es frecuente encontrar parodias del mismo, tanto visuales como literarias, en la región. Escritos de manera anónima o con seudónimo, son libros que, en verso o en prosa, invierten el principio de la galería para exhibir, no la admiración, sino la animadversión. Tal es el caso, por ejemplo, de *Camafeos: bosquejo de notabilidades colombianas en política, milicia, comercio, ciencias, artes, literatura, trápalas, malas-mañas, y otros efectos; bajo su triple aspecto, físico, moral e intelectual escritos en verso* (1879). Joaquín Pablo Posada, su autor, en pago por estas sátiras de hombres públicos, vivió una vida de cárceles y exilios (Cordovez Moure 578).

revenge. I won't write his biography" (Molloy, "The Unquiet Self" 197). Así lo haría también Bartolomé Mitre con la República unitaria que imagina en su *Galería de celebridades* (1857) tras la derrota del caudillo Juan Manuel de Rosas y la salida del poder del general Justo José Urquiza. En ella, como lo ha estudiado Nicolas Shumway, "not suprisingly, the selection of men accorded oficial status in *Galería* ill-served the porteño cause and none was a caudillo" (191). A través de sus exclusiones, Galerías como esta producen ficciones de paz para proyectar una nación por venir cimentada sobre los valores representados por estos hombres (Shumway 193).

A diferencia de los notables de Samper —como la descripción de Vergara y Vergara nos lo revela, por ejemplo— los cráneos de sus enemigos no son descritos. Esto es importante en cuanto todos los personajes celebrados en su *Galería* —sin importar si son conservadores esclavistas como Julio Arboleda o liberales abolicionistas como José Hilario López— son caracterizados por una superioridad moral sustentada en un expediente anatómico, en particular exhibido en sus frentes. Al progresar el siglo, las connivencias entre fisionomía y moralidad, características del Romanticismo (Auerbach 474), y en particular de la escritura de costumbres, hicieron un tránsito, con el ascenso del racismo científico, de la fisonomía a la frenología. Desde tratados de fisionomía como el de Johan Gaspar Lavater hasta tratados de frenología posteriores como *Phrenology: Or, the Doctrine of Mental Phenomena* (1838) de Johann Gaspar Spurzheim, frecuentados por escritores de tipos y costumbres así como de bocetos de notabilidades, la amplitud de la frente era un signo de inteligencia que confirmaba la moralidad de la persona.[83] Lavater escribe "in breath, [the forehead] must either be oval at the top (like the forehead of most of the great men of England) or nearly square" (59–60). Como si escribiera la máscara mortuoria de estas notabilidades, en todos los bocetos Samper consulta estas prescrip-

[83] En su texto *Physiognomische* (1775–1778), Lavater introducía una manera de ver las calidades morales de las personas en la longitud de su perfil o de su frente. Este texto le pertenecía, por ejemplo, a escritores de costumbres como Vergara y Vergara. Tempranamente para el caso latinoamericano, en *El Venezolano* de 1842 se define la frenología como la "ciencia" que muestra "las relaciones que existen entre las condiciones del cerebro, y las manifestaciones del entendimiento. La parte más delicada de tan sublime ciencia, que según me parece, es aquí casi desconocida, es acortar o decidir si los relieves o protuberancias que se encuentran en la cabeza del indviduo, aparecen y desaparecen según las circunstancias y vicisitudes de la vida animal, los dolores y los placeres" ("Lo que es frenología").

ciones, para ver la grandeza moral en el cráneo. Sobre el coronel Sebastián Ospina, muerto en la Guerra de las Escuelas, escribe:

> tenía el corte de la cara bien ovalado y finamente delineado, la cabeza grande y de hermosas proporciones, admirablemente equilibrada, la frente noble, correcta, suficientemente espaciosa y bastante abombada, y en las cejas se le pronunciaba tan vigorosamente la línea que sirve como de base anterior al cráneo, que no era posible mirársela por primera vez sin ver allí los signos inequívocos de la atención, la reflexión, la causalidad, la perspicacia y el buen juicio. (308)

La extremada atención con que Samper observa el cráneo hace que la piel sobre él se transparente para mostrar las formas de los huesos, y en ellos, tocar, con la pluma, la superioridad moral del biografiado. Esta intimidad con la muerte surge de la guerra misma como el propio Samper lo reconoce: "La guerra, la terrible guerra civil [de 1876–1877], a cuyo torbellino fuimos lanzados tantos hombres que no habíamos nacido para despedazarnos en luchas armadas, me puso en *íntimo contacto* con Ospina" (304, énfasis añadido).

La guerra como espacio privilegiado del *männerbund* genera un "íntimo contacto" que se lleva a estos bocetos, muchos de los cuales los escribió Samper "a la luz de los vivaques" (v) y otros en el exilio en Venezuela "durante los dos años [1877–1879] de durísimas pruebas para mi espíritu y mi corazón" (v). La escritura de la guerra no surge, entonces, como en el caso del "coleccionismo etnográfico" en la frontera como "la transformación del Otro masculino en objeto" (Fernández Bravo 82) para su dominación, sino a través de la intimidad, en la formación de un Nosotros, cuerpo político y bélico, producido con un objetivo militar. Este Nosotros no se produce con "la idea del ejercicio de dominación de un grupo cultural sobre otro" (Fernández Bravo 75), sino de un grupo político imaginado por Samper como frenológicamente superior (y por tanto superior moralmente) al de sus enemigos: los liberales en el poder en 1879. Con una metáfora vivificadora, durante la Guerra de las Escuelas, Samper califica al ejército conservador como "ejército Regenerador" (*Galería* 313). Con este calificativo —regeneración— Samper hace uso temprano de una de las metáforas spencerianas que la reacción conservadora privilegiaría en la década del 80. El también "converso" liberal, Rafael Núñez, como presidente, inventaría el slogan "Regeneración o catástrofe" en 1881. Galerías como esta conci-

tarían los odios necesarios —la creación de una noción de "nuestros muertos"— para emprender una nueva guerra civil seis años después. Tras la derrota del liberalismo en la guerra civil de 1885, la reacción conservadora se autodenominaría "La Regeneración" y monopolizará el poder hasta 1899, sólo radicalizándose tras la llamada Guerra de los Mil Días (1899–1902), de la cual saldría victoriosa para quedarse con el poder hasta 1930.

## Las androtopías, forma estética del patriciado

Conscientes de la contingencia política y del privilegio de género de estas androtopías, escritoras del patriciado como Soledad Acosta de Samper develaron a través de la parodia los principios excluyentes que organizaban estos panoramas del poder.[84] Al adoptar la idea de Samuel Smiles de que las biografías de hombres ilustres son manuales morales (Briggs 79) en textos como "La mujer en la sociedad moderna" (1895) Acosta sostiene que "la lectura de las biografías de hombres grandes y virtuosos es excelente, pero esta nada enseñará a la niña para su propia conducta, y la mejor para la joven de estos países será aquella que le presentará ejemplos de mujeres que han vivido para el trabajo propio, que no han pensado que la única misión de la mujer es la de mujer casada" (*La mujer en la sociedad* ix). En los mismos años en que su marido, José María Samper, escribe su *Galería*, en su revista *La Mujer* (1879–1881) Acosta hace eco de las preocupaciones acerca de una educación para la mujer modelada en vidas de hombres. Allí satiriza estas galerías y reem-

---

[84] Naturalmente las mujeres participaron de este género de la cultura periódica del momento. Por sólo mencionar cuatro ejemplos, Clorinda Matto de Turner escribió *Bocetos al lápiz de americanos célebres* (1890); Soledad Acosta de Samper *Biografías de hombres ilustres o notables relativas a la época del descubrimiento, conquista y colonización de la parte de América denominada actualmente EE.UU. de Colombia* (1883); Gertrudis Gómez de Avellaneda el *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860) y Aurora Cáceres *Mujeres de ayer y de hoy* (1910), entre muchas otras. Los cruces entre biografías y guerra también son evidentes en el retrato que hace Flora Tristán de Pencha Gamarra (167) en *Peregrinaciones de una paria* (1838) (ver Pratt, *Imperial Eyes* y Peluffo y Sánchez Prado, *Entre hombres*). Recientemente Vanesa Miseres ha estudiado las representaciones de la mujer (hechas por mujeres) en el caso de las rabonas (las mujeres soldado) en el XIX o las relaciones entre mujeres y guerra en Juana Manuela Gorriti (Miseres, "On a Republic in Ruins"). Ver el capítulo 7 de este libro para el tratamiento que Josefa Acevedo da a las biografías de ilustres en su obra.

plaza los heroicos sacrificios de los ilustres por vidas desprovistas de virtudes, plagadas por la emotividad y el vicio. Incluso va más allá. Usa estas galerías para mostrar a los hombres como presas de los excesos irracionales con que estos representan a la mujer, excluyéndola de estos panoramas de la ciudadanía ideal. En un corto párrafo, Acosta descarta el canon masculino de ilustres como una colección de datos inservibles cuya única utilidad es producir risa:

> Cervantes era manco; Esopo, corcovado; Camoes, tuerto; Beethoven era sordo; Scarron, tullido; Moisés y Malherbe, tartamudos; Delille, Milton, el matemático inglés Saunderson y Agustin Thierry, ciegos; Byron y Walter Scott, escaros (vulgo chapines). Chateaubriand amaba los gatos; Byron y Walter Scott, los perros; el poeta inglés Cowper, las liebres; el literato Carlos Nodier idolatraba los loros; Crebillon tenía en su estudio dos cuervos negros. Camoens murió en un hospital en la última miseria. El Tasso y el Ariosto fueron pobrísimos; Milton tenía que enseñar latín para vivir; el famoso crítico Otway murió de hambre, y el poeta Chatterton se suicidó porque estaba en la última miseria. Ben Jonson se hizo albañil, lo cual le reportaba más que sus dramas. ("Variedades")

A pesar de que en las galerías se celebra la "ilustración" de los "grandes hombres" como monumento a su racionalidad, los bocetos aquí se nos revelan como más emotivos que racionales: Chateaubriand ama los gatos, Byron y Scott a los perros, Nodier a los loros, por ejemplo. La emocionalidad que, paradójicamente, celebra a estos ilustres como "héroes de la patria", se ve confirmada en el tono entre vengativo y lacrimoso de Samper, que parodia Acosta, así como también en las referencias familiares que despliega "Ecuatorianos ilustres" o los deseos irreales de Baralt por dar por terminada la guerra en Venezuela.

Los deseos y expectativas que subyacen a estas *androtopías* les permiten a los escritores de notabilidades comprimir el espacio y el tiempo poniéndose en sucesión con personas que de otra manera, por razones políticas o históricas, no saldrían en el mismo retrato colectivo. Al no consultar la voluntad de los biografiados para pertenecer a su galería, las series logran producir un solo cuerpo (casi) militar, cohesionado, eterno, que cambia sólo de atuendo, desde la golilla del conquistador hasta la levita del civilizador. La obsesión por la perdurabilidad en el tiempo de estas galerías —acaso porque

estas colecciones realmente, como vimos, reaccionan a eventos coyunturales— se refleja en las maneras que los escritores se representan como coleccionistas o bibliómanos prematuramente envejecidos. Para el caso de Rodó a finales de siglo, Sylvia Molloy ha usado la palabra "nestorismo" para definir esa "autofiguración como viejo y venerado maestro cuando [Rodó] no tiene treinta años … una impostada superioridad de los años, [que] a la vez que funciona como metáfora de una élite intelectual masculina, inventa una memoria cultural comunitaria" (*Poses* 89). Un tópico recurrente en la época, el nestorismo de los jóvenes letrados de la segunda generación de republicanos —Baralt tiene 31 años cuando escribe el *Resumen*, por ejemplo— es un reclamo de legitimidad que busca consagrarlos como objetos de culto, no ya por las armas o las alianzas que estas crean con las clases populares, sino por la propia escritura —espectacular y organizativa— de las galerías nacionales. Herederos y precursores, hijos y padres de la patria a la vez, circularmente, los escritores de notabilidades se extraen del tiempo, recubriéndose en sus textos de un celo educativo, proponiéndose como instructores de un pueblo salvaje pero pintoresco (el que aparece en los álbumes de tipos populares) que debe leer o escuchar —o ver, en forma de estatuas públicas en parques, avenidas o en cuadros vivos—[85] sus bocetos morales en conjunto con manuales de urbanidad, historias patrias, leyes, entre otros.

Legitimados como herederos, divulgadores de su propia herencia como historia patria, en las galerías es posible observar, como lo hizo Erna Von der Walde para los cuadros de costumbres en Colombia, un síntoma de la desazón acerca del lugar del pueblo que les servía, no obstante, para definirlo (246). Esta desazón no sólo fue producida, como sostiene ella, por las reformas liberales que ampliaron la ciudadanía, sino, añado yo, por las guerras civiles como movilizadoras de masas. La guerra en el siglo XIX fue un evento que a la vez que ponía en contacto íntimo a élites y clases populares, generaba narrativas de fama que producían notabilidades. Como

[85] Cuadros de costumbres como "Una noche en Bogotá" (1852) de Emiro Kastos (Juan de Dios Restrepo) o "Cuadros mimoplásticos" (1864) de José David Guarín hacen referencias a las salidas de noche para observar los espectáculos en que se representaban en estatuas vivas escenas de la historia nacional como "La aurora de Colombia. Gran cuadro fantástico a imitación de Guido Reni" ("Cuadros mimoplásticos" 212) o "Nuestros grandes hombres. Gran cuadro fantástico" ("Cuadros mimoplásticos" 214).

textos de la posguerra civil las galerías vistas aquí no sólo organizaban los (des)afectos de las élites-héroes, sino que delimitaban, al igual que los cuadros de tipos y costumbres, su diferencia frente al pueblo-soldado.

Como lugares desde los cuales fantasear una pacificación del pasado, una autoimagen como educadores de las masas y un silenciamiento de las violencias que producen su propio lugar como notables, las galerías de hombres ilustres le dan forma a lo que quiero llamar en este libro "sensibilidad patricia". Ni liberal ni conservadora, afectiva y condescendiente, embozadamente violenta, esta sensibilidad confunde, en su propio beneficio, paz con pacificación, educación con disciplina, armonía con privilegio e historia con épica familiar o étnica. Desde las genealogías que concita para legitimarse, esta sensibilidad produce fantasías del poder masculino precisamente por lo que estas logran borrar: las relaciones de sociabilidad, reproducción cultural y biológica, sujeción ideológica, guerra o represión política que los organizan en una comunidad de afectos circunstanciales que no menciona nunca lo evidente: son sus privilegios de género (son hombres), raza (blancos o mestizos hispanizados) y clase (clase media y alta) aquello que le permite convertirse en parte de "un linaje de hombres sobre los cuales se pretendía cimentar la civilización patria" (Pérez Benavides 62).

## Capítulo 3

# EL ANFITRIÓN DE LA PATRIA: EL TIPO DEL DANDI COMO *CONTRAMODELO* DE NUEVOS Y VIEJOS PATRICIOS

### La capa del heredero

Existe un óleo de autor anónimo, tal vez pintado durante la Regeneración conservadora, que retrata a José María Vergara y Vergara y que posiblemente está basado en una fotografía del escritor (ver fig. 15 y 16).[86] Como en la fotografía, Vergara y Vergara aparece ataviado de un traje doble: la capa española y debajo de ella la levita. La piel morena y la tupida barba,[87] puestos en proximidad con la capa castellana, al tiempo que cancelan (y no obstante citan)

[86] Tras consultar con historiadores del arte, todos coincidieron en que este óleo, hoy propiedad de la familia Samper Vergara, era posterior al estilo académico introducido en Bogotá por Epifanio Garay (1849–1903) y el mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824–1904) hacia finales de siglo. Algunos sostienen que pudo haber sido de uno de los alumnos de este último pintor. Agradezco a Verónica Uribe, Carolina Alzate, Samuel León y Juan Darío Restrepo por sus pesquisas y conversaciones sobre esta pintura.

[87] Las marcas fenotípicas de un posible mestizaje indo-hispano o afro-hispano son obliteradas a partir de los discursos orientalistas al uso durante el romanticismo. Así, tonalidades no blancas de piel se representan como herencias árabes y como tales hacen parte de la historia ibérica y no americana. Descripciones como esta de José Joaquín Borda son típicas de la época: "Era un joven de veinticinco años, que en su fisonomía árabe y en sus ardientes ojos negros revelaba la seriedad de su carácter, la firmeza de sus convicciones y la energía de sus actos" (cit. en Otero Muñoz, 86). Vergara también fue objeto de "orientalización", paradójicamente, como forma de blanquearlo. En el boceto de Vergara que el escritor José María Samper escribe para su *Galería nacional de hombres ilustres o notables* (1879) dice que "el perfil, el aire y la morena cutis, [eran] enteramente andaluces" (387).



Figura 15. "José María Vergara y Vergara", Anónimo. Guillermo Hernández de Alba y Juan Carrasquilla Botero. *Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia*. Propiedad de la familia Vergara Samper. Con la capa española sobre la levita, Vergara y Vergara posa la continuidad entre colonia y república.



Figura 16. "Vergara y Vergara en la época de 'El Mosaico' [1858–1862]". Fotografía. *Revista Cromos*, no. 75, vol. 31, 21 marzo 1931. Cortesía de la *Revista Cromos*. Acaso esta imagen, en que Vergara y Vergara exhibe ambos trajes, haya servido para inspirar el cuadro al óleo de la imagen anterior.

el mestizaje de la ruana (poncho andino), convocan la imagen suya como español americano, tal como él se definiría en debates en prensa (*La cuestión española* 5). La mano que delicadamente emerge de la capa es un recordatorio de que Vergara trabaja de otra manera: a través del mantenimiento de las tradiciones, un *saber* combinar el presente con el pasado. Este saber se trasluce tanto en la manera en que se arropa con la capa, como en la forma en que se desarropa de ella para mostrarnos la levita del civilizador (en la fotografía esta aparece ordenadamente tendida al respaldo de la silla) (ver fig. 16). Con ese gesto nos muestra que en su cuerpo conviven la colonia y la república, la capa de sus ancestros españoles y la levita de sus contemporáneos.

La pose es "exageración" para "obligar la mirada de otros", nos dice Sylvia Molloy (*Poses* 44). La pose de Vergara es un desafío frente a dos cuerpos que, para él, *performaban* la historia de forma ilegítima. En particular, el dandi como cuerpo de la moda sin conciencia del pasado y "los innobles mercaderes" (Vergara y Vergara, "Hombres distinguidos" 182), surgidos tras las Independencia y sin un capital cultural atado a abolengos coloniales. Tanto en el cuadro como en la fotografía Vergara exhibe sobre sí la historia para mostrarse como su heredero legítimo.[88] En contra de los dandis, el patricio muestra su *saber*: lleva bien la levita. En contra de los comerciantes, muestra la capa como herencia fuera del mercado.[89] Vergara y Vergara, nos dice su capa, su levita y, en registros autobiográficos, su voz,[90] es el "ciudadano de la eternidad" (Vergara y Vergara, *Histo-*

---

[88] Propietarios arruinados por la guerra o cuyas propiedades fueron luego amenazadas por las reformas liberales comparten mucho de lo dicho en este capítulo respecto a Vergara. En otros lugares del continente esta sensibilidad tomaría forma en escritores como Felipe Pardo i Aliaga en el Perú o José María Roa Bárcena en México.

[89] La pose con la capa es una muestra de lo que hemos llamado desde el capítulo pasado, siguiendo a Molloy, "nestorismo". El viajero alemán Alfred Hettner dirá en la década de 1880: "Así que apenas algunos caballeros ya de edad siguen vistiendo el antiguo manto español, habiendo adoptado la mayoría el estilo europeo de vestir" (cit. en Otero-Cleves, "Jéneros" 33).

[90] No sabemos si Vergara y Vergara afectaba un acento español. Pero sabemos, por ejemplo, que Julio Arboleda, hispanófilo como Vergara y Vergara y amigo suyo, pronunciaba en sus discursos la c y z castellanas (Camacho Roldán, *Memorias* 118). Tanto en sus memorias *Historia de una alma* (1880) como en sus perfiles de notabilidades, Samper recuerda que Arboleda "pronunciaba con exquisita suavidad y pureza a estilo de los castellanos" (*Galería* 81–82). Esto no se debía a que Arboleda o sus padres fueran españoles, o porque en Colombia en la década de 1850, cuando Arboleda era senador, se pronunciaran de esta manera estas consonantes. Tal pronunciación —hoy imperceptible desde el archivo— era una exhibición de su condición hispana, un performance de la diferencia frente al "pueblo" y frente a los comerciantes que llamaré aquí neopatricios.

*ria* 1: xxiii). Aunque así se define como polemista católico, este cuadro también brinda una estampa suya como presencia terrenal. Él es el cuerpo de la historia verdadera en donde confluye la colonia con la república al igual que la genealogía familiar con la historia nacional. Si para Marx los revolucionarios franceses, a pesar de querer fundar lo nuevo, lo hacían convocando "the spirits of the past to their service and borrow from them names, battle slogans and customs" (8), Vergara emplaza estos espíritus para reaccionar ante los nuevos patricios surgidos de la Independencia.

La recurrente aparición del tipo del dandi en los cuadros de costumbres de mediados del siglo XIX nos da una medida de las ansiedades que el ascenso de otras experiencias históricas, aupadas por las reformas liberales, causaron en el patriciado tras la Independencia. El periódico *El Día* invitaba a escribir sobre el "joven petimetre" al mismo tiempo que concitaba su imagen como una presencia que irrumpía en la alta sociedad: "Tanto joven petimetre que vive sin saberse de dónde saca dinero para su subsistencia, que se presenta en *las sociedades* vestido como capitalista sin tener patrimonio ni trabajo, que estrena cuando menos un costoso vestido de paño en Corpus, semana santa y aguinaldos, que paga peluquero y aun usa corset, no proporcionaría a los escritores abundante material para otro artículo?" ("Variedades: Costumbres" 82; énfasis añadido). Tal como Víctor Goldgel vio los mecanismos de lucha entre snobs victoriosos y snobs impugnados ("Entre dandis" 243), la presencia ilegítima del dandi en "las sociedades" debía ser rebatida por los patricios. Como cuerpo parecido en gustos, clase social, edad y lecturas, el dandi funcionó como un espejo en donde se reflejaba para el patriciado el "buen tono" como performance y la genealogía como impostura. La "irrupción" del dandi en los espacios del patriciado será narrada como una manera de marcar quiénes son los anfitriones de la nación y quiénes los advenedizos o *parvenues* de la misma.[91] No es entonces una casualidad que el tema de la visita sea una escena recurrente en los cuadros de costumbres en los que se

---

[91] *Parvenu* es una palabra francesa con la que la élite latinoamericana designaba, peyorativamente, la movilidad social ascendente durante el medio siglo XIX. Por ejemplo, ver el cuadro "Los parvenidos" firmado con el seudónimo de Lascario en *El Mosaico*. El parvenido como un ente antinatural surge, para él, como una falencia presente en el lenguaje. Por esta razón debe ser traducido desde otra lengua: "castellanización de la palabra francesa parvenu, aplicada a una clase de la sociedad que no tiene nombre propio en nuestro idioma" ("Los parvenidos" 13).

evalúa al dandi, pues es en este evento en donde se legitima al patricio como anfitrión de la patria.

José Luis Romero ha leído como "una batalla sin cuartel" (*Latinoamérica* 235) la disputa entre criollismo y europeísmo, encarnada, para él, por patricios y dandis, al mostrar cómo "el 'homo faber americano' se sentía en condiciones de dominar su ámbito y derrotar al petimetre brillante en los saraos, celoso de los blasones que sus padres habían comprado y saturado de despreciables prejuicios" (*Latinoamérica* 161).[92] Esta batalla no se dio entre el patricio y el dandi, como lo vio Romero. O no solamente. Como espero mostrar en este capítulo, el dandi fue un muñeco de paja en donde viejos y nuevos patricios en contienda se legitimaron *modelándose en contra* de este tipo como legítimos anfitriones. Por conducto de esta tercera presencia, abrieron un campo de discusión —tramitado en prensa a través de cuadros de costumbres sobre el dandi— acerca de qué era lo propio del patriciado.

A través de la reconstrucción de un debate en prensa dado en cuadros de costumbres en torno al tema de la visita y al tipo del dandi, José María Vergara y Vergara y el comerciante de importados Ricardo Silva Frade (1836–1887) se enfrentaron para definir quiénes podían reclamarse como patricios. Al reconstruir este debate quiero visibilizar los recursos de los que se valieron viejos y nuevos patricios para legitimarse en medio de las reformas liberales que volatilizaron viejas formas de diferencia colonial. Si con reformas como la abolición de la esclavitud y la privatización de tierras indígenas se amplió la definición de pueblo extendiéndola a nuevas subjetividades, las leyes de *laissez faire* expandieron la ciudadanía a nuevos sujetos que se enriquecieron con la agroexportación y el comercio importador. En variados casos, estas nuevas subjetividades revistieron su éxito económico con formas europeas no reconocidas como hispanas por el viejo patriciado: el *clubman* o el *gentleman.* Estas formas fueron adoptadas —a través de viajes, impresos y códigos de buen tono— como maneras de vivir *aprendibles* que desecharon abolengos hispanos como modos de legitimación *heredados*. Mientras la colonia —y con ella distinciones como el linaje— era

---

[92] Como "hombre trabajador" (*homo faber*) Romero tiene en mente a los que llamaré aquí patricios comerciantes, o neopatricios, quienes consolidaron sus fortunas después de la Independencia (o gracias a ella) y no acudían a ficciones del linaje colonial para legitimarse como educadores y herederos de la historia.

asociada por liberales reformistas con el atraso derivado de un sistema de castas visto como antirepublicano, para escritores de sensibilidades conservadoras protagonizar la historia no era un bien fungible sino un derecho hereditario.

Tanto el dandi como el *clubman* o el *gentleman* encarnaban el debate sobre la influencia de la colonia española en el presente de la República, un debate de época llamado, entonces, para el caso colombiano, "la cuestión española".[93] Con este nombre se designó un álgido debate en el congreso y la prensa en el cual se integró a España al presente de la república no sólo como una forma de señalar la diferencia entre los recién fundados partidos políticos, el Liberal y el Conservador (Padilla Chasing, *Cuestión española* 66), sino también como un ropero y una pose. España entró a significar, para viejos patricios de abolengo hispano, una manera de legitimarse frente a nuevos cuerpos vistos como advenedizos, afrancesados o anglófilos, sin conciencia alguna de la historia nacional como historia hispana.

## Vergara y Vergara, anfitrión de la patria

El 7 de enero de 1865 el escritor bogotano José María Vergara y Vergara publica en *El Mosaico* un cuadro titulado "El lenguaje de las casas". Allí, en tres entregas, visita tres casas bogotanas. La primera es una casa colonial que sobrevive en la república, la segunda es la casa de la primera generación de republicanos y la tercera es la de la segunda generación, aquellos contemporáneos a él. Con la atención a la decoración propia de un dandi, Vergara y Vergara evalúa en los interiores de estas casas las (des)conexiones entre linaje y legitimidad de cada uno de sus habitantes, mostrándolos a estos o bien como anfitriones o bien como visitantes de la nación.

En la primera entrega describe la "Casa santafereña" de don Pedro Antonio de Rivera. A pesar del cambio que supuso la Independencia, las tres generaciones de los dueños de esta casa, españoles y criollos, han conservado el mismo nombre: "grandes ventanas de fierro, que tienen en la mitad una P, una A, i una R de fierro, entrelazadas. Son las iniciales del nombre del bisabuelo del actual propietario que tenía su mismo nombre" ("El lenguaje de las casas: La

[93] Para una reconstrucción de este debate ver el capítulo 1, en especial el acápite "La cosmópolis de Vergara y Vergara".

casa santafereña" 374). En una trasposición de la continuidad entre fisonomía y moral, típica de esta escritura, aquí la fachada refleja la espesura de la historia española en América. Como espacios a través de los cuales mirar la historia hispanoamericana, las ventanas se exhiben *en contra* de la supuesta fragilidad de dandis, cuerpos usualmente descritos como flacos, "adamados" (Restrepo, "Los pepitos" 295) y excesivamente jóvenes. La insustancialidad del cuerpo del dandi es la prueba de que no ha acumulado suficiente historia como para poder protagonizarla, escribirla u organizarla en álbumes. Al feminizarlo, se lo deslegitima como heredero en tanto las mujeres sufrían de *capitis deminutio* en el siglo XIX.[94]

Al llamar "juvenilismo" al régimen de representación del dandi, Víctor Goldgel lo asocia con lo nuevo: "Durante el período romántico la juventud se reveló como una figura social más afín al rupturismo moderno y al fervor de lo nuevo" (*Cuando lo nuevo* 223). "Lo nuevo", para Vergara, aquí es lo falso en tanto no articula el pasado hispano con el presente. Paradójicamente, patricios como él usarán la moda de escribir cuadros de costumbres para actualizar el vínculo cultural entre España y América. La caracterización "juvenilista" de los dandis es una herramienta esgrimida para ridiculizarlo como sujetos que "aparecen en contextos que no les corresponden" (Peluffo y Sánchez Prado 12). En variados cuadros de la época, el tipo del dandi es aquel que vive en la inconsciencia del pasado. Esta condición se traduce en que no reconoce la importancia de las notabilidades. Por ejemplo, en "Los muchachos a la moda" el venezolano Daniel Mendoza se queja de la falta de modales del pepito, como se designaba localmente a los dandis: "Acertó entonces a entrar [a una fiesta] una persona, que por más de un motivo se ha hecho digna de consideración en nuestra sociedad; pero Pepito y sus colegas se quedaron muy repantigados en sus respectivos asientos" ("Los muchachos" 117). Vivir en la inconsciencia de quiénes son

---

[94] En una continuidad entre legislación de época y escritura —entre leyes y costumbres— se los despoja, así, de todo derecho hereditario. Es el hombre adulto y letrado, con cierto peculio, y no la mujer ni el proletario, el legítimo administrador del legado de los mayores. Así como las mujeres escritoras fueron excluidas por los patricios del debate de las costumbres por considerarse este un debate público (Labanyi 11) y ser vistas como unas advenedizas dentro de la "formación de una literatura nacional" (Chambers 83), los dandis eran feminizados como una manera de excluirlos como moldeadores de cuerpos nacionales a través de la lectura moralizadora de literatura panorámica.

sus mayores los lleva a desconocer el lenguaje como legado. Por ello, en los cuadros aparecen como adulteradores de la lengua, malos escritores o afectados poetas. El dandi "estropea el lenguaje del gran mundo, hablando sin ton y arrevesadamente (sic), en términos de convertir los términos en terminachos" (Samper, "Tipos americanos: El petimetre de pueblo" 33). La apropiación de un lenguaje que no es el suyo —que no ha heredado de sus padres, sino que ha robado de lecturas europeas— lleva a satirizarlo como el cuerpo de la falsa erudición: "[Pepito] se atreve a echar por tierra la más patente verdad" (Mendoza, "Los muchachos" 110). La inadecuación entre tiempo y cuerpo —saber quiénes son sus mayores en los espacios de la sociabilidad del patriciado— no sólo se refleja en su falta de respeto por las notabilidades, la lengua y el pasado, sino, inclusive, en su incapacidad de llevar la moda misma. Dice José María Samper, escritor de costumbres enriquecido con la exportación de tabaco, "queriendo vestir según las modas parisienses de la capital, su apostura es un triste remedo de las novedades de mal gusto" ("Tipos americanos: El petimetre de pueblo" 32).

En "El lenguaje de las casas", a diferencia del cuerpo del dandi, la casa de Rivera exhibe las marcas de la historia, no sólo sobre las ventanas, sino sobre el suelo. Consciente de la manera en que exhibe la historia sobre la propiedad, Vergara y Vergara nos muestra que en el huerto de Rivera viven "cien jeneraciones de rosas", madre selvas que, "como planta recientemente importada, se ruboriza de vivir allí" y papayuelos de los cuales "se han hecho dulces para el virrei Sámano, para Bolívar, para don Joaquín Mosquera i todos los Presidentes que le sucedieron" (Vergara y Vergara, "El lenguaje de las casas: La casa santafereña" 374). Este jardín trasatlántico conecta la historia colonial con la republicana a través de un entramado de plantas nativas y europeas que, al alimentar a españoles y criollos, inventan el huerto como el nutriente de la patria. La conciencia de su riqueza no es mercantil sino moral. De esta manera se inventa a la familia Rivera como patrimonio de Colombia y su casa como el museo de la patria.

No es una casualidad que esta casa le dé forma espacial a la historia del propio Vergara y Vergara. El propósito del cuadro es reinstalarlo a él como anfitrión de la patria, bisagra en donde se produce la historia hispanoamericana. Como vimos en el capítulo 1, Vergara ostentaba un linaje doble y al hacerlo producía el suyo como un lugar en donde se reunían los conquistadores del siglo XVI y los

criollos ilustrados del siglo XVIII. La reconstrucción de un linaje doble —de españoles y criollos, como plantas del jardín nacional— es la respuesta a la llamada, por él mismo, "la cuestión española". Parte de un debate mayor sobre el legado de España en América, esta discusión dio pábulo para que los liberales nacionalizaran la "leyenda negra" noreuropea e hicieran hegemónico hasta hoy, en contra de visiones como las de Vergara y Vergara, el concepto de "colonia" como categoría de análisis político para "evaluate or criticize relations between the metropole and its provinces and possessions" (Ortega Martínez, "The Spanish American Origins" 23).[95] En contraposición con esta visión de la colonia, en la casa de Rivera, Vergara no se complace en una "aristocratic nostalgia for the past" (Moretti 114), o no solamente, sino que asume como legado ese pasado para reconstruir su linaje y re-hispanizar a Colombia con el objetivo de reinstalarse en ella como su anfitrión, en contra de los que él ve como falsos anfitriones: dandis y comerciantes.

Por esta razón Vergara y Vergara impugnará en las otras dos entregas de su cuadro las casas que interrumpen las continuidades entre colonia y república. A diferencia de la casa-museo de los Rivera, la segunda, la de "Santa Fe de Bogotá", es un "refugio" en donde las "hijas de don Facundo Torrenegra, prócer de la Independencia se habían refugiado … después de que pasó la deshecha borrasca de la independencia" ("El lenguaje de las casas: Santa Fe de Bogotá" 105). A pesar de que esta casa supone una degradación de la "Casa Santafereña" —en el jardín se mezclan todas las plantas como todas las castas coloniales— todavía en ella hay una forma de atar la historia nacional con su historia familiar. En el jardín se huele todavía la "albahaca, que por tu nombre i tu aristocrático olor recuerda las huertas de Valencia y las vegas del Jenil y que si no echas de menos el aire de tibio de Andalucía, es porque este suelo también se llama Granada y porque también hay aquí ojos árabes que te vivifiquen" (106). Para cuando Vergara publica este cuadro el territorio nacional había abandonado el nombre de Nueva Granada (1830–1858) y de Confedera-

[95] De acuerdo con Ortega Martínez ("The Spanish American Origins"), el término colonia pasó de ser descriptor de un asentamiento humano localizado en ultramar en los siglos XVI a XVIII a una comunidad que sufría una negación política de su soberanía. Este cambio se dio entre los primeros gritos de Independencia (1808) hasta el fracaso de la Constitución de Cádiz (1814). Desde la década de 1820 pasaría a ser una categoría de análisis político para juzgar un pasado tenido por autoritario durante la República.

ción Granadina (1858–1863). Con la Constitución de 1863, fruto de la derrota conservadora en la guerra de 1860, los liberales le habían puesto el nombre de Estados Unidos de Colombia. Con el olor de la albahaca Vergara y Vergara confirma que Colombia, sin importar su nombre, es fruto de un trasplante y como tal es un reflejo de España en América. La "orientalización" del criollo —los "ojos árabes"— es una forma, paradójicamente, de blanquearlo al cortar cualquier origen no peninsular de una piel u ojos oscuros.

En esta segunda casa la compresión espacial que provoca el jardín republicano produce una compresión temporal de donde surge un tiempo fuera de lugar. La viuda de Torrenegra tiene "Un reloj inglés [… que] señala a un tiempo el instante, el minuto, la hora, el día, la fecha, el mes i el año" (105). El tiempo —con eje en el meridiano de Greenwich y no en Madrid— interrumpe la intemporalidad de la alianza hispanoamericana. Esta disyunción se observa tanto en la diferencia entre el tiempo eterno de la casa de Rivera y el tiempo utilitario del reloj inglés, como en la lengua española en tanto es un "jardín" invadido por lenguas "extranjeras". Las malas traducciones del francés que acompañan los grabados que adornan la casa de los Torrenegra —"Morte de Alta y despecho de Chactas", por ejemplo— muestran la adulteración de la lengua española como legado. En esa fisura se crea una neo-lengua que duplica la suspensión de las divisiones de casta que se ve en el desorden del jardín republicano. La mala lectura de la literatura romántica francesa se representa en esta falla de la traducción. Para Víctor Goldgel, "el romanticismo es concebido como un paradigma para pensar la experiencia del cambio y para propiciarlo" (*Cuando lo nuevo* 26). En particular, esta experiencia de cambio se materializó en el boom de impresos que saturó de periódicos, de traducciones, de esquelas y de retratos los espacios públicos y privados, ampliando las formas de representar el presente. Para Piglia, "la literatura nacional [a mediados del siglo XIX] es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura…" (cit. en Zanetti 58). Como lector autorizado tanto de literatura nacional como extranjera —como "patriarca literario" (Avelar 142)— Vergara y Vergara se inventó a sí mismo como censor de ambas, delimitando la diferencia entre la literatura verdaderamente colombiana y la europea.[96]

---

[96] Con prólogos a ambas novelas e introducción de sus autores al patriciado bogotano, Vergara y Vergara canonizó *María* (1867) del caleño Jorge Isaacs y *Manuela* (1858, 1866) del soachuno Eugenio Díaz Castro.

A diferencia de las otras dos casas, la tercera, llamada simplemente "Bogotá", marca con el nombre una borradura de la historia de España en la República. A diferencia de las otras dos, esta casa está habitada por un matrimonio. La casa de los Doronzoro la "acaba de improvisar el señor Arrubla con los sobrantes de otras casas que él también había construido" ("El lenguaje de las casas: Bogotá" 106). Como una inquietante duplicación de su promesa de reproducción biológica, la "casita" de esta pareja es producto del reciclaje y la especulación. Esta casa materializa la desarticulación entre historia española y americana: "la sala es un curioso museo de todos los objetos que se pueden romper" ("El lenguaje de las casas: Bogotá" 107). La fragilidad, como la flacura de los dandis, surge en el abandono del basamento de la historia hispana. Produce, por ello, la frágil masculinidad del dandi Juan Manuel Doronzoro, su anfitrión, cuyo "*cuarto de hombre*, empapelado de color gris, contenía una cama de cornisa, lavamanos con innumerables chemises de tocador i un ropero suntuoso" (107; cursivas en el original). Mientras en las casas anteriores la genealogía se exhibía a través de los cuadros de santos y notabilidades criollas o españolas, en esta casa la historia es una impostura: "sobre las paredes empapeladas estaban no el San Cristóbal, santo patrono de las buenas casas santafereñas, sino Garibaldi, Lamartine i la reina Victoria, en grandes marcos dorados i con hermosos vidrios" (106). El cultivo de una cultura importada, para Vergara, no alimenta la tierra nacional. En el diminuto espacio del patio no hay jardín. Las plantas no tocan el suelo con sus raíces, "sino unas tazas de hermosas flores, porque las flores son hermosas aún cuando son de moda" (108). Doronzoro es para Vergara y Vergara el dandi en tanto adulterador de la lengua, falso hijo de la patria con falsos padres, impostor de conocimiento y fabricador de una historia que no le pertenece. Como una desarticulación entre el presente y el pasado, el tópico más recurrente para representar a dandis como Doronzoro es el de "bastardos": "Tipo bastardo" (Restrepo, "Los pepitos" 295) o "producto bastardo de nuestra época escéptica y descreída" (Karl, "Emiro Kastos I" 214). Al deslegitimar estas casas y sus anfitriones como una mentira de la historia, Vergara se inventa como el verdadero anfitrión de la única casa nacional, la "Casa de Santafé". Por eso puede irrumpir en estas casas fantasmales —no como invitado pues nadie lo ha convidado— sino como anfitrión que busca desalojar a los impostores. Como nos lo recuerda Derrida, el invitado o extranjero "shakes up the threa-

tening dogmatism of the paternal logos" (*Of Hospitality* 5) revelando la ambivalencia que siempre subyace a la palabra invitado como *hostis* (huésped), palabra latina que designa tanto al extranjero como al enemigo (*Of Hospitality* 157). Al invertir los códigos de etiqueta entre anfitriones y huéspedes, en la hostilidad que revelan estos cuadros, Vergara se muestra como el verdadero anfitrión de la patria y a estos falsos anfitriones como sus huéspedes.

Llamado por Baralt "calamidad" y "plaga" (*Diccionario de galicismos* 40–41), el álbum, producto de la moda de la colección de impresos de la época, será paradójicamente el objeto que Vergara use para mostrar las maneras en que la novedad puede convivir con la tradición. El álbum le permitirá mostrar cómo el presente debe descender de *su* pasado. En la casa de "Bogotá" Vergara y Vergara describe el álbum de los Doronzoro. En él encuentra casi los mismos retratos que adornaban sus paredes: "Alejandro Dumas, Eugenio Pelletan, el Cardenal Caraffa, el Jeneral Rebus, Víctor Hugo, Ravaillacs, Russi, Napoleon II, la Pati, la Grisi..." y también de los dueños de casa ("El lenguaje de las casas: Bogotá" 107). Junto con estas celebridades, Doronzoro aparece retratado en ese álbum "con bata i gorro, el cigarro en la mano i un pié con pantufla, alzado sobre una silla" y su esposa "de cuerpo entero, de medio lado, con gran crinolina de gran cola" (108). El álbum le propone a Vergara y Vergara una pregunta: "¿Por qué en ese álbum en vez del retrato de Bolívar, de Nariño, de Zea, de Caldas, … del general París, de los miembros de la familia del dueño del álbum i de sus amigos íntimos, se tienen los de las notabilidades europeas, i aun de los que no son notabilidades?" (297). Comprimidas espacialmente por el álbum, las notabilidades de esta galería abren para Vergara la posibilidad de un mundo en que los viejos patricios, como él, no son los intermediarios entre Latinoamérica y Europa. Este "mundo sin ellos" deja ver otra élite en consolidación, una que no acude al linaje familiar como forma de legitimarse. En este contradictorio panteón de notabilidades —organizadas en torno a Francia como emblema de la moda— aparece sin embargo un liberal colombiano: "Russi". Esta es una referencia a José Raimundo Russi, joven abogado boyacense, quien era activo dentro de las sociedades democráticas de artesanos dominadas por los liberales que llevaron al poder al general José Hilario López. Implicado en una serie de robos y en un asesinato, Russi fue condenado a muerte y fusilado (Uribe-Urán 151–52). Su nombre, entre notabilidades europeas, revela el principio organizati-

vo del álbum de los Doronzoro como uno que confunde fama con infamia. Así la ilegitimidad no sólo es una impostura sino un crimen.

La pregunta retórica que hace Vergara frente a ese álbum refleja la soledad que los viejos patricios hispanos sentían frente a la borradura de su linaje como principio organizador de la historia. Otro patricio hispano, Carlos Martínez Silva, escribe con motivo del séptimo aniversario de la muerte de Vergara y Vergara: "Hoy [1879] merced a la democracia bastarda que el liberalismo ha implantado, cada cual se siente solo. Desligado en la batalla de la vida: ni sabe cuáles fueron sus abuelos ni se cura de sus nietos. ... ¿Qué de extraño tiene, pues, que en nuestros días sean menguadas y ruines las acciones de los hombres y apocados los caracteres?" ("José María" 370). Este fragmento sirve para entender las maneras en que estos patricios vivieron las reformas liberales como una desvinculación de su pasado. La épica de la conquista y la Independencia que muchos habían labrado para legitimar sus reclamos de poder se veía "bastardeada" por la prosa de las alianzas de los "parvenus de la nobleza monetaria" ("José María" 369). La avanzada anticolonial que los liberales habían incitado desde periódicos y leyes —materializada en la expulsión de los jesuitas, la privatización de bienes eclesiásticos, la negativa a iniciar relaciones diplomáticas con España, entre otras— había abierto una brecha entre patria y patrimonio, entre la historia del país y su genealogía, insertando por esa *grieta* nuevas experiencias históricas.

Ante la compresión del espacio propuesta por el álbum de notabilidades de Doronzoro —uno que propone una galería sin patricios hispanoamericanos— Vergara reacciona para comprimir el tiempo y cerrar esa *grieta* con "El lenguaje de las casas". Producto de esta compresión, trae al presente la casa colonial de Pedro Antonio Rivera. Con ella instala en sus lectores una manera de leer, como falsas o verdaderas reproducciones de la nación, ciertos interiores bogotanos. Su cuadro, por ello, pretende constituirse en una carta de navegación con la cual leer en las fachadas —como en las fisonomías— la moralidad de sus habitantes. Así da por clausurado el reto que había propuesto en su cuadro: "¿Tiene [el lector] curiosidad de conocer las personas que la habitan [la casa]? Pues por la descripción de la casa puede asignarles fisonomía, edad, costumbres, vestidos (…) i viva seguro de que no se equivocará en un cinco por ciento" ("El lenguaje de las casas: la casa santafereña" 376).

## Nuevos anfitriones: Ricardo Silva

Dos años después, un lector de este cuadro decide dudar de la verdad allí ofrecida. En "Las tres visitas" el escritor de costumbres y comerciante de importados, Ricardo Silva Frade (1836–1887), a través de su personaje Casimiro Miraflores,[97] decide no fiarse de las fachadas. Como en el caso de Vergara, en Silva la búsqueda de la casa nacional será la narración de su propia legitimidad a través del hallazgo de un espacio moldeado a la medida de su historia personal. Ricardo Silva es hijo de comerciantes de la provincia de Ocaña e inmigrantes masones franceses enriquecidos primero por la guerra de Independencia y luego por las reformas liberales. Su padre se hizo a una fortuna a través de la compra de tierras en la sabana de Bogotá —en particular la hacienda Hatogrande— que habían sido expropiadas a la Iglesia por su primo, el general independentista Francisco de Paula Santander (Santos Molano 38). A diferencia de los Vergara, la familia Silva no contaba con una genealogía hispana de conquistadores, encomenderos y criollos ilustrados de la sabana de Bogotá que pudieran rastrear su propiedad sobre la tierra en América por "siete generaciones de hombres buenos", como lo declamaba Vergara en un poema a su hacienda familiar ("A Casablanca" 8). La fortuna de los Silva era relativamente reciente, producto del reacomodo de poder tras la Independencia. Fruto de esta reestructuración, su padre José Asunción Silva Fortoul y su tío Antonio Silva Fortoul se habían posicionado, no ya como hombres de provincia, sino como "jóvenes distinguidos de Bogotá. Ricos y bien parecidos, inteligentes y preparados, primos sobrinos del hombre del momento [el general Santander], hijastros de un político influyente, sobrinos del general Pedro Fortoul, héroe de la Guerra de Independencia" (Santos Molano 62). Tanto Ricardo Silva, como su hijo, el poeta modernista José Asunción Silva, amasarían los réditos que estos dos hombres habían cosechado en términos de capital cultural y económico.

En contraste con la auto-representación de los patriciados hispanos, quienes a pesar de ser comerciantes no se representaban usualmente como tales en cuadros de costumbres, Ricardo Silva sí escoge hacerlo en sus cuadros. A través de su tienda de importa-

---

[97] Trasunto literario de Silva en varios de sus cuadros, su nombre es una referencia burlona al acto de caminar observando propio del *flâneur*.

dos[98] y de los cuadros que publicó en prensa acerca de su vida como comerciante,[99] Silva se hizo el árbitro del buen gusto de la socialité bogotana, siendo representado en bocetos de notabilidades como: “Cumplido caballero en el porte y en el trato, (…) su andar siempre firme (…) [que] recuerda cómo fue en sus mocedades uno de los elegantes de la época, y por el modo pulcro de cuidar su persona, y su vestido” (Urdaneta 85). Aún más: es visto como encarnación del “buen gusto”: “El señor Silva nació con aquel sexto sentido que se llama buen gusto, sentido con que se nace, no pudiendo adquirirlo el que no lo trajo con la vida” (Mejía Restrepo 38). Sin embargo, un cotejo entre los llamados “manuales de buen tono” y los *Artículos de costumbres*(1884) de Silva,[100] muy al contrario, muestra cómo el suyo es un conocimiento adquirido en aquellos y exhibido en sus cuadros. Ambos textos, códigos y cuadros, debían mostrarlo como un *gentleman* y a la vez como un reputado comerciante con el *know-how* de la elegancia. No es difícil imaginarlo vendiendo estos códigos al igual que sus *Artículos de costumbres* en su almacén de importados.

Consciente de la importancia de mantener su reputación como trabajador frente a sus clientes y frente a los lectores de sus artículos de costumbres (tal vez los mismos), Silva se preocupa por representarse escribiendo sus cuadros sobre *y* durante los domingos. En “Un domingo en casa” o “El portón de casa” elabora la misma escena: un hombre que ha fantaseado toda la semana con descansar el domingo. Por su cuerpo transcurre la semana laboral del “reloj inglés” que había criticado Vergara y Vergara. El domingo así es la manera de mostrar la felicidad del ocio hogareño —el confort— ganado tras una semana de trabajo: “England made fashionable a new type of happinesss —that of being at home: the English call it ‘comfort’, and so will the rest of the world” (Charles Morazé en Moretti 45). Al ser interrumpido por su familia o por los negocios, Silva en estos cuadros decide usar su ocio para moralizar acerca de las costumbres, de la misma manera en que, con su tienda de importados, usa el

---

[98] Su compañía de importados tuvo varios nombres que dependieron de sus asociados del momento. Samper, Uribe & Silva (1807–1875), Samper & Silva (1874) y en compañía de su hijo, el poeta José Asunción Silva, Ricardo Silva e Hijo.

[99] Ver en particular “Ponga ud. tienda”.

[100] Como otros comerciantes que escribían artículos sobre modas y costumbres, como el venezolano Francisco de Sales Pérez, Silva llamó a sus cuadros artículos. Pérez iría más lejos para llamarlos “artículos de comercio” tal como los objetos que vendía en su almacén.

ocio de otros (su gusto por los productos importados) para lucrarse. En otras palabras, a través de la escritura moralista mejora las costumbres de los demás y, al vender en su tienda productos importados de lujo, trae nuevas necesidades y con ellas la civilización a Colombia.

Con "Las tres visitas" Silva responde a Vergara para exhibir su conciencia comercial acerca de las distancias y comunicaciones entre ocio y negocio dando pábulo a ese "lust for everyday and repetition" (39) que Moretti ha encontrado hace las delicias del burgués. A través de Miraflores, Silva se define como trabajador, consciente del ocio de los otros y a la vez de las reglas del "buen tono": "Entre las numerosas diversiones que Bogotá ofrece el domingo a los que nos ajitamos en su seno, casi siempre me decido por las visitas" (226). Así, Silva no irrumpe en las casas de los demás, como los dandis, ni tampoco se da aspavientos de poder hacerlo cuando quiera, como Vergara y Vergara. En la primera visita, va a la casa de "Santafé" de Pedro Antonio de Rivera, la misma en la que entrara Vergara en su cuadro. Toca la puerta a la una de la tarde y no en horas de la mañana como lo prohibían los códigos de buen tono al uso:[101]

> Después de que salvé los cartones de tijeras, las estampas, jabones, cuentas i demás mercancías de un mercachifle establecido allí, tomé la cabuya de la campanilla i llamé repetidas veces pero como no contestaron halé del sucio pedazo de rejo con que se maneja el picaporte que guarda el segundo portón … Di repetidos golpes con mi bastón hasta que una voz me contestó. (226)

Silva puebla la fachada de la casa con el comercio informal de la época. Como comerciante de importados, con el insulto "mercachifle" se distancia del comercio local. La suciedad del portón y la venta informal frente a la puerta desacralizan la casa de "Santafé", para Vergara y Vergara la "casa de la patria", sometiéndola al paso de la historia. Estos elementos, sumados a la desatención a su insistente llamado, anticipan "el frío salón" y los sillones "cubiertos de polvo" que encuentra en la casa. Su incuria se refleja en el estado de las finanzas de don Pedro Antonio de Rivera. Atento a las finanzas de sus personajes, como buen vendedor, el narrador nos cuenta que Rivera vive de la renta y tiene "cinco casuchas", un "caserón" y una

---

[101] En el *Código del buen tono* (1858), traducido del francés por Florentino González, se dice: "A una señora no debe nunca visitársele antes de medio día; la mañana en una señora debe ser siempre respetada" (25).

"estéril y extensa hacienda" (226). La esterilidad económica del patrimonio de Pedro Antonio Rivera se confirma no sólo en la carencia de familia, sino en el mal tono del discurso de "media hora" con que el anfitrión alecciona a su visitante acerca de "la impiedad de los rojos, de la anarquía, de la mala fe, de la desmoralización de las masas ignorantes" ("Las tres visitas" 227). Su voz lo hace una presencia histórica: es conservador y es su contemporáneo. Como invitado, el escritor oye mucho y habla poco. Con ello se muestra conocedor de las normas del "buen tono" que circulaban en manuales de la época, tales como el que tradujo del francés el ya mencionado anglófilo liberal colombiano Florentino González —ministro de hacienda de los gobiernos que incentivaron las reformas del *laissez-faire*— con el título de *Código del bueno tono. Traducción libre de la obra titulada "Manuel du savoir-vivre" de Alfredo de Meilheurat* (1858). En ese manual, "los impertinentes", como son llamados por el traductor aquellos que no saben conversar, aparecen, como en la literatura panorámica, divididos por tipos. Como en esta literatura, la sátira en el *Código del buen tono* tiene una función moralizadora. "Entre los importunos hai que colocar al abogado de sociedad. Si carece de causa, no por esto deja de producir efecto. Que mire alrededor suyo cuando ha hablado durante una hora, i verá el salón desierto: produce el vacío: esta es su ciencia" (*Código* 18–19). Al proponerse como aquel que sabe oír, Silva deslegitima a los viejos patricios como Vergara y Vergara (en "El lenguaje de las casas" no hay diálogos) para proponerse como árbitro nacional a través del buen tono con el que impugna sensibilidades retrógradas.

Al permanecer callado, Silva exhibe en su cuadro otras maneras en las que Rivera viola el buen tono. Por ejemplo, este no sólo abre una carta frente a su invitado,[102] sino que obliga al invitado a leerla. La carta la envía uno de sus arrendatarios, precisamente, el dandi del cuadro de Vergara: Juan Doronzoro. Rivera equipara a Doronzoro con Silva: "es una carta de un mozalbete, gólgota [del partido liberal radical] romántico, que está loco como todos ustedes (…) hazme el favor de leer" (228). Con la carta de Doronzoro en las manos, Silva confirma ante los lectores que él y el dandi son distintos. Aquel desconoce las normas del buen tono porque envía una carta

[102] "Si recibís una carta cuando tengáis a algunas personas de visita, no la abráis, aunque os insten para hacerlo, a menos que se os indique es urjente imponerse de su contenido. En este caso pediréis permiso para hacerlo" (González 81).

"con una cifra de colores en la parte superior", proscrita, nuevamente, por los códigos de buen tono (González 34).[103] Al exhibir esa infracción, Silva se distancia de Doronzoro. Tras ser tildado de "francés' y "extranjero", por negarse a "tomar dulce o un poco de aloja", pues ya había almorzado, Silva toma su sombrero —que siempre mantuvo en su regazo, como exigen las normas del buen tono (González 26)—[104] y se excusa en buenos términos para irse de la "casa vieja, triste y desaseada de Santafé" (230). Con esta visita Silva desmiente a Vergara y Vergara —ver en las fachadas las conexiones entre linaje y legitimidad— y deslegitima esta casa porque allí se desconoce la eficiencia en la administración de la riqueza y el buen tono que debe acompañarla. A diferencia de los manuales de conducta que ha analizado Beatriz González Stephan, en particular el *Manual de urbanidad* del venezolano Manuel Antonio Carreño (1853), el uso que Silva le da al *Código del buen tono* no le sirve para diferenciarse de las clases medias, impidiéndole traslucir algún "rasgo o gesto que recordara viejos usos rurales, probablemente tildados de "inciviles" o "bárbaros" por esta nueva sociedad" (González Stephan, "Escritura y modernización" 110). Por el contrario, el *Código* le sirve para impugnar al viejo patriciado hispano que posaba "un sustrato de vieja data hispánica y católica" (González Stephan, "Escritura y modernización" 109).

En la tercera visita a la "linda casita de Bogotá" (229), Silva se presenta en la casa de los Doronzoro, la misma que Vergara y Vergara había denostado. La extravagancia antinacional de los Doronzoro la observa el narrador en la incongruencia, de altos tonos racistas, entre la fisonomía del mayordomo y la moda que este ostenta: "¿El señor Doronzoro? Pregunté al indio que, con calzón de paño gris perla, chaleco de terciopelo, cuello parado i en mangas de camisa, abrió la barnizada i dorada puerta que conduce a la estrecha galería de cristales" (230). La apertura de la puerta hacia el "conservatory" o invernáculo de los Doronzoro —esa galería de cristales— anuncia ya la existencia de una naturaleza artificial. El invernáculo, en el cual se cría fuera de su clima la vegetación de baja altura tropical, es anticipado por el personaje del mayordomo y anuncia la ina-

---

[103] "El papel con viñetas es de mal gusto, lo mismo que esos sellitos adornados de flores i figuras. El papel sin adornos es el que debe usarse con preferencia; a lo más, podéis ponerle vuestras iniciales" (González 34).

[104] "Es de mal tono, cuando entráis a alguna parte, poner vuestro sombrero sobre un mueble cualquiera: sobre una cama es imperdonable" (González 26).

decuación entre cuerpos y costumbres que habitan esta "casita". Doronzoro sale a recibir al narrador vestido de la misma manera en que Vergara lo vio en su álbum: "envuelto en una bata de cachemira, con chinelas de charol y cabrito, gorro turco i fumando un puro de vuelta abajo" ("Las tres visitas" 230). Cuerpo del ocio (y del consumo), Doronzoro en este traje es el dandi como "cuerpo inmoderado [que] se opone ideológicamente a la organización del país" (Contreras 51). Silva se modela en contra de él y lo representa como el cuerpo de la moda sin moral. En otras palabras, exhibir artículos de lujo sobre el cuerpo, sin la conciencia de la manera de usarlos con buen tono, produce al cuerpo como antinacional. Doronzoro es representado, a diferencia del propio Silva, como alguien que, en lugar de usar el ocio para escribir cuadros moralizando las costumbres, critica a la nación: "Un parisiense reventaría de risa al ver nuestras figuras en las encrucijadas que ustedes llaman caminos" (230), le dice a Silva. La inconsciencia del buen tono lo desnacionaliza: llama a los colombianos "ustedes" y lee las noticias locales en el *Illustrated London News*.

Irónicamente, es la música de Verdi, tocada en el piano por él mismo, la que transporta a Doronzoro al pasado, lo despoja de su pose de dandi —"[Verdi] supo corregir por el momento a mi amigo Doronzoro" (230), dice el narrador— y lo nacionaliza para hacerlo hablar de "nuestras aventuras de estudiantes" (230). Como la música de Verdi, cuadros de costumbres como "Las tres visitas" pueden nacionalizar al dandi, ganándolo como una fuerza moralizadora para el país. No por coincidencia Silva representa entonces a Doronzoro como "su viejo amigo de escuela" (230). Mientras Vergara lo exotiza como una presencia caricaturesca, Silva lo trae a un presente compartido, un presente que, por malas lecturas y falta de buen tono, lo apartó del modelo al que el propio Silva le da cuerpo. A través de la lectura de sus cuadros de costumbres y la compra de objetos de lujo en su almacén (vgr. partituras de Verdi), Silva podría abrirle a Doronzoro las puertas del nuevo patriciado, al enseñarle (y venderle) un "comfort [that] remains down to earth, prosaic" (Moretti 49).

A través de su tour, Silva usa el aparente ocio de la escritura del cuadro como un trabajo político. Su objetivo es probar que la casa de Pedro Antonio de Rivera no es la casa nacional en tanto que es improductiva, de mal tono y sucia; pero tampoco lo es la de Doronzoro, por frívola y antinacional. Silva cierra el cuadro proponiendo otra casa nacional:

> Queda una casa que Areizipa [seudónimo de Vergara y Vergara] no ha descrito, i que lo avanzado de la hora no me permitió visitar: la casa completa de Bogotá. De esta clase hai mil, i ellas guardan la numerosa i escojida sociedad de buen tono que Bogotá presenta con orgullo. Se quiere un tipo? Veáse en la que habitan el padre Alpha i Pia Rigan, a quienes con el mayor respeto me permito dedicar los imperfectos cuadros que dejo trazados (231)

En "Las tres visitas" Silva replica el principio político que organiza las casas de Vergara y Vergara en "El lenguaje de las casas": proponer la casa nacional como una en que, coincidiendo historia patria con historia personal, se pueda ser el anfitrión. En su cuadro lo exhibe al proponer como casa nacional la de las notabilidades liberales del momento: Manuel Ancízar (Alpha) y Agripina Samper (Pía Rigán).[105] Al hacerlo establece otro principio organizador de la nación distinto a la genealogía hispana de Vergara. Al descartar la casa de Rivera como modelo de ciudadanía, Silva crea en la casa de los Ancízar un espacio en donde moldear su propia figura para legitimarse como un neopatricio, alguien sin abolengo colonial pero con la autoconciencia de ser un productor de riqueza económica y moral. De esta manera resquebraja el molde del escritor de costumbres y nos lleva a pensar el cuadro (el *artículo*) en relación con el consumo de productos importados y la construcción de una moral del "buen consumidor" como "buen ciudadano" a través del "buen tono". Lejos de ser aquel hispanófilo arrebujado en su capa castellana, Silva se legitima a través de otra representación del tiempo como acumulación —no ya bajo la forma de la genealogía hispana— sino de la moral como negocio para vender "el buen tono" en artículos de costumbres *y* de lujo. En otras palabras, concebir la prosa como trabajo, "prose as the style of the useful" (Moretti 39).

---

[105] El padre Alpha es Manuel Ancízar, masón, "entusiasta impulsor de reformas liberales" (Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 209), defensor de la educación laica en Colombia y político cuyo proyecto era construir "una élite de hombres formados por fuera de cualquier privilegio nobiliario o signo de superioridad que lo antecediera" (Loaiza Cano *Manuel Ancízar* 54). Pia Rigan es Agripina Samper, poeta liberal y contradictora de Vergara y Vergara quien, en "Recit d'un Jour", le había censurado tanto su lectura de obras de George Sand como su uso de la ortografía de los liberales (la ortografía no peninsular), recibiendo una dura respuesta de la escritora. Al respecto, ver Carolina Alzate, "Disciplinando cuerpos y escrituras".

## El desafío a viejos y nuevos patricios: "Las tres tazas"

Vergara y Vergara leyó en las "Las tres visitas" una impugnación a la casa nacional propuesta por su cuadro "El lenguaje de las casas".[106] En respuesta, escribió también en *El Iris* y tan sólo una semana después del cuadro de Silva, "Las tres tazas". El cuadro vuelve sobre la estructura del tríptico para narrar, en clave satírica, la expulsión del paraíso de la arcadia patricia de 1813 al infierno de la Bogotá afrancesada de 1866. Esta expulsión se narra a través de la representación del consumo de tres bebidas. La primera entrega reúne lo sagrado con lo nacional: una reunión para tomar una taza de chocolate que bebieron los criollos patriotas en 1813 en casa de la Marquesa de San Jorge. La segunda narra un convite para tomar café en 1848; una bebida traída, según él, por los ingleses que acompañaron a Bolívar. La tercera relata el consumo de té y representa a la última generación como "falsos" republicanos, convertidos a una francofilia antihispana. Firmado con su seudónimo de Areizipa, el cuadro se lo dedica a Ricardo Silva con estas palabras: "Mi querido Ricardo, te dedico estas tres tazas llenas la una de chocolate, la otra de café i la tercera de té. Tómate la que quieras; lo dejo a tu elección; pero no creo que seas ecléctico hasta el punto de tomarte todas tres. Debes escoger una i vaciar las otras dos. Tu paisano, Areizipa" ("Taza 1era" 253).

La lectura como convite es un desafío. Silva debe elegir una sola bebida. En ello hay ecos del malestar que le causó a Vergara y Vergara la propuesta de ver la casa nacional bajo la forma de la "casa completa" de Manuel Ancízar y Agripina Samper. Con la dedicatoria le propone el reto de alimentarse del pasado verdadero de la nación con la taza de chocolate o escoger las aguas —del café o del té— de una historia falsa. Este desafío pone a Silva —al igual que a nosotros los lectores— en una situación precaria. De no tomar la taza

[106] El debate político en prensa se podía extender al espacio de los cuadros de costumbres y bocetos biográficos. Como anota Marroquín en su prólogo a los *Artículos de costumbres* (1884) de Ricardo Silva, el cuadro de este —"Un domingo en casa" (1859)— dio origen a otros cuadros como "Un domingo fuera de casa" de Crisóstomo Osorio y "Un domingo ni dentro ni fuera de casa" de José Joaquín Guarín ("Prólogo" ix). Al extraer estos cuadros del circuito de periódicos al que pertenecían, se pierde el contencioso diálogo que establecían con otros textos del momento.

de chocolate seríamos impugnados como dandis antinacionales, pero de tomarla nos afiliaríamos a su historia nacional en términos de subordinación: seríamos los hijos (o los invitados) de los patricios que urden su genealogía como historia patria.

En este cuadro Vergara y Vergara se inventa como "coleccionador, bibliómano o anticuario" ("Taza 1era" 253). A diferencia de Doronzoro, Vergara y Vergara es el compilador del álbum verdadero de la nación. Ha organizado en un libro una colección de "esquelas de convites a entierros i bautismos" ("Taza 1era" 253). Con el vocativo "amigo mío", Vergara invita a Silva —y por extensión, a nosotros— a "fojear" su álbum, creando con ello una escena de visita en que el coleccionista es el anfitrión. Con este gesto inventa su casa como lugar de producción de su álbum, lugar en donde se ensambla la historia nacional como linaje hispano, emplazándonos a todos, a los lectores, a Silva, a Manuel Ancízar, a Agripina Samper, como visitantes de su casa-nación. Como un acto de lectura dirigido por Vergara y Vergara —en una escena que tiene ecos paternales y de alfabetización— este álbum es al tiempo una guía de visita, un instructivo sobre historia nacional y una genealogía de la familia del autor. Con su cuadro, él nos conduce por su archivo al tiempo que nos lo narra como una reliquia de la patria.

En la primera entrega, "Taza 1era: Santafé", Vergara narra la arcadia de los criollos patriotas de 1813 que fueron convidados a tomar chocolate en la casa de la Marquesa de San Jorge. El lugar de Vergara y Vergara como guía en la casa de la Marquesa es legitimado por su propia práctica coleccionista. Para probar su derecho de visitar esta casa, en su álbum Vergara y Vergara le muestra a Silva (y a nosotros) la esquela que ella le envió a su familiar, "Don Christobal de Vergara", invitándolo a beber chocolate en su casa. Gracias a esta esquela, migra genealógicamente al cuerpo de su ascendiente para visitar el convite que nos narra. Al igualar historia con linaje, el tour que nos ofrece Vergara lo hace en calidad de heredero. Por ello, la compresión del tiempo en el cuadro (y en el álbum que le sirve de archivo) debe producir el presente como una falsedad y, para su legítimo heredero, como una afrenta. La consciencia de este paso antinatural del tiempo lo ha convertido, nos dice, en un "Matusalén detestable" ("Taza 1era" 253) a pesar de contar con sólo treinta y cinco años cuando publica "Las tres tazas": "¿Qué seré mañana para el que me herede estas colecciones [del álbum], sino una antigualla curiosa, un ente mitolójico que existió?" ("Taza 1era" 254).

Exhausto, solitario y temperamental, Vergara se retrata como excesivamente envejecido. La vejez proviene tanto de su acumulación de impresos, como de llevar la historia sobre los hombros sin poderla heredar.[107] Montesinos sostiene que un "[a]chaque común de costumbristas fue esto de ponerse años y adoptar una máscara que, teatralizando cuanto escribían, daba una perspectiva especial a sus cuadros" (24). El performance del nestorismo —teatralizar una vejez que no se tiene— se constituye en un ansioso desmarcase de un cuerpo que también leía y fetichizaba la palabra escrita, pero que, al desvincularse del pasado nacional, como vimos, habita el presente desde la moda: el dandi.

El propósito del cuadro es dotar a Silva (y a nosotros los lectores) del pasado de Vergara y Vergara como única historia verdadera. Así nos convierte en sus hijos y en sus herederos. En carta de agosto de 1871, Vergara le dice a José Joaquín Ortiz: "Bogotá ya no se parece a nadie y se desmejora cada día agobiada por forasteros de brandy y novela francesa... Los bogotanos somos hoy chibchas: nos doctrinan los conquistadores, y don N.N es el Gonzalo Jiménez de Quesada [conquistador de Bogotá]" (cit. en Vargas Tisnés 172). El miedo de Vergara es ver repetido en él el destino que sus ascendientes impusieron sobre las poblaciones indígenas: perder la lengua, ver las costumbres transformadas; perder, en fin, el poder sobre los símbolos de la comunidad nacional. Al sentirse amenazado en su derecho de ser "master at home", la defensa de su historia toma un giro xenofóbico: se siente convertido en un "rehén" de los invitados y de los extranjeros (Derrida, *Of Hospitality* 53). Dandis y neopatricios deben asumir la historia de Vergara y Vergara como herencia u ocupar su lugar como invitados (o enemigos).

Como heredero de la historia, para Vergara no basta aprender el "buen tono" en códigos y manuales para acceder al patriciado. Hay que modelar en el cuerpo la historia hispana. Contrario a lo que podría creerse, esta no es una historia que entre en conflicto con el presente de modas. Para Vergara la moda es un pasajero corte en el presente que lo vincula a él de diferentes formas (y con diferentes

---

[107] Por ejemplo, en el texto de viaje en que nos relata su visita a la tumba de Chateaubriand, un Vergara y Vergara de 39 años nos dice: "yo, viejo de pesares mas que de años, tengo ya la manía de los recuerdos como los octogenarios" ("Un manojito" 192) o a las 28 años, al defender el legado de España frente a los liberales radicales, dice "sé que son rancias, retrógradas [mis opiniones] para un hombre de 28 años" (*La cuestión* 5).

trajes), en un continuo ininterrumpido (como su linaje) con el pasado. A él le quedan bien todos los trajes: desde el que "vistió de hierro, hasta el que vistió muceta", como dice, acerca de sus antepasados, en su texto "El viento" (81). Él es consciente de que sus ancestros han llevado todos los trajes, develando que debajo de los mismos está la intemporalidad de la tradición como derecho a llevar la moda. Tal cual Marx lo vio para los revolucionarios franceses en 1851, para Vergara y Vergara el pasado es un ropero con el cual mostrar la legitimidad. Por ello el dandi o el neopatricio son advenedizos en tanto sus roperos están tan vacíos como sus reclamos para darle cuerpo a la historia. "Las tres tazas", en ese sentido, exhibe la historia bajo la forma de un armario. Vergara se viste desde ahí con diferentes trajes, cada uno a la moda para los convites a los que es invitado. Inclusive, él mismo se retrata como "espíritu novelero [que] se exaltaba con la idea siempre májica de ir a penetrar lo desconocido" ("Taza 2nda" 265). Como si fuera un dandi, puede recordar con detalle cada una de las prendas que llevó a cada convite. En "Taza 2nda. Santafé de Bogotá" dice:

> El traje de baile que se usaba en aquel tiempo i era el que yo llevaba, consistía en zapato sin tacón, pantalón con ancha trabilla, lleno de pliegues en la cintura i sumamente angosto en su parte inferior. Presencié una vez el caso de que un dandi tuviera que colgar sus pantalones sobre una viga, i meterse en ellos para que el peso del cuerpo hiciera entrar las piernas en aquellos tarros. (265)

Esto no le pasa a Vergara. A él le entran los pantalones naturalmente. No cae del cielo sobre la moda del día, sino que siempre, en las distintas épocas, la ha llevado sin esfuerzo. A diferencia de la estudiada manera en que Silva exhibe y oculta su manejo de los códigos del buen tono, para Vergara el "buen tono" se hereda, se *siente* de la misma manera en que la nación es narrada en "Las tres tazas" a partir de la ira y el humor. En el *sabor* del chocolate hay un *saber* de la historia. Los recién llegados no lo pueden apreciar pues toman "sopa de vidrio molido (…) y demás nutritivos alimentos extranjeros", como le dice Don Pedro Antonio de Rivera al narrador de "Las tres visitas" (228). El sabor de la tradición es lo que le permite a Vergara acceder —y darle cuerpo— al saber de la patria.

En 1865, año en que ocurren los hechos del convite a la tercera taza —"Taza 3era. Bogotá"— tras casi dos décadas de dominio del liberalismo radical, las modas se han convertido en cuerpos que ex-

hiben la impostura como historia. En un español afrancesado, los "Marqueses de Gacharná" le envían una esquela para convidarlo a tomar té a su casa. En esa esquela se quiebra la identidad entre lengua y patria y, por tanto, entre ambas y España. Al recibirla Vergara grita: "Ai! Mi Bogotá! Dónde estás, arrabal de mis entrañas?" ("Taza 3era" 278). La tarea de esta tercera parte del cuadro será al tiempo zurcir la distancia entre lengua y patria, entre historia hispana y Bogotá, y romper el vínculo entre los advenedizos y él, demarcando la distancia entre el patriciado y la plebe, no a partir del buen tono, como con Doronzoro, sino a partir de la animosidad y la interpelación a la "raza" —al origen no español— de estos falsos patricios.

Los anfitriones de la casa de "Bogotá" son los marqueses de Gacharná. Para Vergara ellos ostentan un linaje falso que debe ser impugnado (Goldgel, "Entre dandis" 239). Miguel Gacharná es descrito como "un francesito, natural de Sutamarchán [población rural en Boyacá con histórica presencia indígena]" que desconoce su lugar, se hace a gustos franceses tras un corto viaje a París y pretende acceder a los circuitos de la socialité bogotana a pesar de su origen. Por su parte, la esposa de Miguel Gacharná no tiene nombre y es hija de un artesano que ha hecho dinero. La pareja de los Gacharná es una mentira que debe ser devuelta a la sincronía de un tipo social sin historia, dominado por el paisaje o la labor. Miguel Gacharná debe ser reconvertido en el tipo de campesino boyacense y ella en artesana o cinturera.

El matrimonio Gacharná reúne el capital cultural que ha cosechado Miguel en París y el peculio de su esposa. Con este capital doble, Miguel Gacharná decide abrir una tienda que pronto se hace muy próspera, llamada "Gacharná and Company". Allí vende géneros importados de Europa, como lo harían otros escritores de costumbres de la época.[108] Su relación con Europa, que activamente desconoce a España (y por tanto a Vergara), culmina con que consigue la nacionalidad noruega y se hace a un título nobiliario de ese país. Al igual que Vergara y Vergara, el marqués de Gacharná se representa a partir de su linaje. Sin embargo, al hacerse pasar por alguien que no es, trafica con la legitimidad. Con su falso marquesado Gacharná *bastardiza* el marquesado verdadero, el de la Marquesa de San Jorge que convidó a tomar chocolate al antepasado de Ver-

---

[108] Aparte de Vergara y Vergara y Silva, otros como José Joaquín Guarín, Francisco de Sales Pérez o José María Samper contaban con tiendas de importados.

gara y Vergara. Este título nobiliario, paradójicamente, le permite valerse por sí mismo, hacer su fortuna con su almacén y cultivar sus amistades sin tener apellidos ni abolengos (incluso Vergara y Vergara accede a ir a su casa). Como sostiene Rafael Gutiérrez Girardot, "aprestigiar sus soirées [las de los Gacharná] y escalar con ello la exclusividad elitista de su modelo inmediato, el marqués de San Jorge" se lo permite el hábito del "ahorro propio del empresario capitalista" (11). Estas son formas de reproducción del capital —como el ahorro y el trabajo— gracias a las cuales Gacharná se erige, no como el nuevo patriciado de la República, sino como un conato de su burguesía.

La deslegitimación final de Gacharná se traduce en su relación con la lengua. Al no hablar dentro del cuadro de costumbres, no puede producir un relato legitimador de sí, narrando su historia como parte de la historia nacional. Burlonamente, Vergara nos cuenta que los Gacharná tenían que invitar a nacionales como intérpretes de su lengua para el resto de los invitados: "daban un té o una soiree no convidando sino mui pocas personas de lo mas estranjero que les era posible, i uno que otro nacional que les sirviera de intérprete" ("Taza 3ra" 282). Vergara es precisamente ese intérprete que desoye su relato, lo tergiversa o lo usa en contra de ellos. Rancière sostiene que la "plebe" es representada por el patriciado como aquella que no tiene acceso a la palabra y que cuando lo tiene su empleo de la misma no es entendido como relato sino como ruido (40). Al quitarle el uso de la palabra o ignorar su voz, Vergara devuelve a Gacharná al ruido de la plebe, o, para usar una expresión de Rancière, le hace "policía" reconfigurando, así, el orden patricio (38).[109]

A pesar de no tener voz en el cuadro, Garcharná es "el hombre que más vende en la Calle Real" (280). David Jiménez dice que la "ideología verdaderamente radical (en el sentido [del partido Liberal Radical] colombiano) sobre la poesía es sobre su desaparición, sobre su racionalización, a costa de los avances de la ciencia" (301).

---

[109] Esta reacción devela un sentimiento de asedio que estaba presente desde los primeros asentamientos españoles en América. En un análisis de los conquistadores españoles del siglo XVI en América, Fernando Guillén Martínez sostiene que en los primeros asentamientos cundía la descalificación entre nuevos y viejos conquistadores para ganar privilegios frente a la corona. Él la llama "angustia hidalguisante", pues "busca (más que la riqueza o que el uso de los bienes económicos) símbolos concretos de sus privilegios personales sobre el prójimo vulgar" (*Estructura* 49). Mientras en el siglo XVI esta angustia proviene de querer ganar privilegios, en el siglo XIX surge de no quererlos perder.

El éxito en los negocios de Gacharná apunta a un lenguaje que reemplaza las letras por el dinero. Como mercantilización de la escena de la visita, Vergara y Vergara describe así su experiencia como comprador en "Gacharná and Company":

> Pregunte [le dice a Ricardo Silva y a los lectores] en el vasto i solitario almacén de Gacharná and Company: tiene U. camisas? Un hombre pequeño i mui flaco, provisto de unas patillas cuyas puntas se le enredan en las rodillas, arropado con un enorme gabán de paño color de cobija, se desprende de su escritorio i llega al mostrador, con un lapicero de oro a la mano. Se hace repetir la pregunta de si hai camisas: se dirije sin contestar el saludo, a un estante i baja una caja de camisas de algodón. —A cómo?— A seis pesos chemise.
> No da menos?
> El señor Garcharná se encoje de hombros, vuelve a cerrar la caja i se dirije a su escritorio.
> —Aguarde U: las tomo.
> (….)
> Tome U. La plata. —No admito sino moneda fuerte— Pero, señor, estas pesetas son de 0.900…
> —Moneda fuerte— (…). ("Taza 3ra" 280)

Cito este episodio en extenso porque pone en tensión dinero, lenguaje y mercantilización. Gacharná aquí no es el dandi caracterizado por el consumo y el juvenilismo, ni tampoco el romántico que sintomatiza con su locura la euforia de la imprenta en su consumo de literatura francesa. Sin embargo, tiene ecos de estos dos tipos en la flacura y en el lenguaje. De la moda del dandi y de la irracionalidad del romántico, surge esta subjetividad fría y calculadora que, para Vergara y Vergara, es al tiempo una máquina y un sujeto insubordinado. No contesta ni el saludo ni se despide. Repite las palabras "moneda fuerte" con las cuales puede comunicarse en un nuevo lenguaje transaccional. Este lenguaje emplaza al visitante como consumidor y produce al anfitrión como comerciante. Fruto de este reemplazo, la casa de la nación, la de la Marquesa en "El lenguaje de las casas" se convierte en el "vasto i solitario almacén de Gacharná and Company", deshabitado de óleos de conquistadores y también, incluso, de notabilidades extranjeras. Este lenguaje no ata al hombre a ninguna historia. El epítome de su vaciamiento es el "lapicero de oro" que Gacharná no usa sino que ostenta como una joya.

De esta manera, él es el espectro de una burguesía que aterra a ese patriciado porque se comunica con él sin parar mientes a su uso del español o a su genealogía sino a su poder de consumo.

## El pacto étnico

Para Roberto Schwarz en la "figura cómica" "of the Westernizer, Francophile or Germanophile (frequently under an allegorical or ridiculous name) the ideologies of progress, of liberalism, of reason, all these were ways of bringing into the foreground the modernization that came with Capital" (29). La modernización que trae el afrancesado "Marqués de Gacharná" es vista por Vergara y Vergara como una amenaza en tanto su poder desvincula el presente de su pasado al borrar doblemente su herencia: la palabra y la genealogía. Por eso es fundamental que Gacharná no hable de sí mismo —no tenga álbum ni historia personal. Su carencia de lenguaje apunta a su nombre como una palabra que lo narra. Su apellido no español lo racializa y, a la vez, lo silencia, expulsándolo de toda forma de legitimación. Vergara y Vergara y Silva coinciden en hermanarse en contra de este tercero en contienda —Gacharná— produciendo lo que Arno J. Meyer ha llamado, siguiendo a Schumpeter, "active symbiosis of the two social strata" (13). Al analizar las maneras en que las estructuras del *Ancien Régime* pervivieron en la Europa posrevolucionaria, Meyer mostró cómo la resistencia al cambio de la nobleza determinó la Europa de finales del XIX y comienzos del XX, causando la primera y segunda guerra mundiales, conflictos que finalmente la destruirían. Para hacerlo, Meyer también describió, paralelamente, las formas sociales y culturales en que la burguesía adaptó de la nobleza para pactar con ella "the amalgamation of the notables of land and capital not only in the ruling but also the governing class" (94). Me parece que un pacto parecido —caracterizado por la adaptación de unos y la emulación de otros— se dio en la Colombia posindependentista en la que también "the aristocratization or nobilization of the obeisant bourgeoisie was far more pervasive than the bourgeoisification of the imperious nobility" (Meyer 81).[110] La pervivencia de poderes del viejo régimen colonial —como los

[110] Le agradezco a Germán Labrador haberme sugerido esta forma del pacto para observar en él la exclusion étnica de Gacharná.

que performaba Vergara y Vergara— se visibilizan en las formas que adopta el pacto que hace silencionsamente con Silva a través de la dedicatoria. Este pacto se basa, dicientemente, en formas no burguesas de legitimación como el linaje. A diferencia de Europa, este pacto no solo se basó en la exclusión del proletariado sino en la construcción de un pacto étnico —una vinculación a través del origen europeo— como forma de ganar legitimidad para ostentar el poder, aún sobre el dinero de otros. Así, los límites del aprendizaje —aprender a ser patricios— se vincularon con la fisonomía y las maneras de narrar (o silenciar) la historia de los orígenes de los no blancos.

Gacharná es ese *étranger* que Derrida ve, en el marco de su reflexión sobre la hospitalidad, como un "parricide son, both blind and super-seeing" que amenaza con hacer superfluo tanto a Vergara como Silva (11). Él es el cuerpo de la modernización —el ascenso de clase, los productos importados, el viaje europeo— que muestra, no obstante, que esta modernización viene atada, reactivamente, a ciertos cuerpos y no a otros. No por casualidad, en "Las tres tazas" Doronzoro es reemplazado por Gacharná. Doronzoro es compañero de colegio y amigo de Silva y éste amigo de Vergara y Vergara. Juntos pueden ser parte del "gentleman's club" que se narra en las androtopías (capítulo 2). Para no ser demeritado, sin atacar a Silva, Doronzoro debe ser reemplazado por la alteridad de Garcharná quien no es Vergara ni es Silva (ni es amigo de ninguno). Asimismo, Gacharná es una ocasión para visibilizar el "male bonding" (Sedgwick) de Silva y Vergara, como un amor étnico entre hombres, construido no sobre la homofobia, como sostiene Sedgwick, sino en contra de los *parvenues* sin blancura.[111]

La homosocialidad a que da lugar este debate en cuadros de costumbres constituye el propio espacio del patriciado y se conduce, modera y delimita, en periódicos como *El Iris* o en tertulias literarias —llevadas a cabo en casa de Silva y de Vergara y Vergara— como la de El Mosaico.[112] Viejos y nuevos patricios se reúnen en contra del cuerpo inasimilable que es tanto el "indio" mayordomo

---

[111] Ver Eve Kosofsky Sedgwick. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*.

[112] El patricio hispano José Manuel Marroquín, inclusive, invitó a Ricardo Silva a editar un número de *El Mosaico* (393), revista que le servía de vocero de la tertulia. Codirigido por Vergara, en este periódico, recordemos, se publicó "El lenguaje de las casas". Ver *El Mosaico: álbum neo-granadino*, no. 50, 22 diciembre 1860, redactado por Silva.

que franquea la casa de Doronzoro en “Las tres visitas” como el Marqués de Gacharná en “Las tres tazas”. Dedicarse cuadros e inclusive entrar en contienda —es decir, emplazarse ambos como sujetos de la palabra, y, como Vergara llama a Silva, “amigos”— es una prerrogativa que da la “blancura” como un lugar desde el cual se puede moralizar. De esta manera, Vergara y Silva trazan la línea entre el neopatriciado y la plebe en una unión entre blancura y moral, en donde ambas se corresponden y alimentan. En esto coinciden viejos y nuevos patricios: Europa sin su relato moralizador no es más que *chemises*, objetos de lujo para dandis y parvenidos, indígenas o mestizos. Hacer dinero sin moralizar, como hace Gacharná, equivale a abandonar el lenguaje y con él el ideal caballeresco del patricio, aún en su faz de comerciante, como civilizador. En otras palabras, Europa en América, sin ellos, los euroamericanos, es una impostura y una bastardía.

Derrida ha reflexionado sobre las distancias y colapsos entre la palabra anfitrión y e invitado y las transferencias entre ellas (el anfitrión o el invitado como rehenes el uno del otro) (*Of Hospitality* 107). Como vimos en este capítulo, la definición de quién es el anfitrión y quién es el invitado adopta formas hostiles. El anfitrión marca los límites de la patria-hogar al señalar los usos inapropiados del lenguaje y de la historia por parte de otros, emplazándolos como invitados. Al poder del anfitrión, de acuerdo con Derrida, lo rodea siempre el miedo a ser el rehén del invitado: “Anyone who encroaches on my ‘at home’ (…) on my power of hospitality, on my sovereignty as host, I start to regard as an undesirable foreigner, and virtually as my enemy” (*Of Hospitality* 53). Estas tensiones que rodean la escena de la visita entre patricios y dandis se redoblan en ámbitos poscoloniales. Como en las androtopías o en los álbumes de tipos, a estos patricios los acecha una ansiedad derivada de ver su derecho a la hospitalidad en disputa. Si para Derrida la reflexión sobre la hospitalidad delimita las fronteras entre lo familiar y lo no familiar, lo extranjero y lo nacional, la ciudadanía y la no ciudadanía (47), en la Colombia de la época las escenas de visita —como formas uncanny del “encuentro” de 1492— marcan las fronteras entre colonizadores y colonizados para pensar el español como lengua extranjera, la historia hispana como historia militar y a estos patricios, no como anfitriones, sino como invasores.

## Ni tipo popular ni dandi: el lector de cuadros de costumbres y la construcción de una tercera mirada

Este pacto étnico entre nuevos y viejos patricios imagina un lector que lo legitime a través de la risa con la que excluye tanto a dandis como a mestizos, a los tipos afrancesados y a los tipos laborales. Ese acto de lectura produce y es producto de lo que quiero llamar "la tercera mirada". Para ilustrarla pongo un ejemplo con el que me anticipo a uno de los cuadros que analizaré, aunque desde otra perspectiva, en el próximo capítulo. A finales de la década de 1840, el escritor venezolano Daniel Mendoza recrea la escena de la visita explorada en este capítulo, pero lo hace desde un punto externo. No se localiza ni como anfitrión —como Vergara y Vergara— ni como invitado, como Silva, sino que asume la voz del estilo libre indirecto, de la cual dice Moretti que es la voz del contrato social de la burguesía (100). A finales de la década de 1840,[113] Mendoza publica "Un llanero en la capital" y años después, tras la Guerra Federal, "Palmarote en Apure".[114] Ambos cuadros giran en torno a Palma-

---

[113] Existe todavía mucha controversia en torno al año de publicación de "Un llanero en la capital". Alba Lía Barrios data su publicación "a finales de la década del 50" (13) y Bladimir Ruiz lo da por publicado en 1856 (88). La antología *Flores de Pascua. Colección de producciones en prosa y en verso* de José María Rojas —una de las primeras antologías en organizar una literatura venezolana— ya incluye este cuadro en su primera edición de 1849. A pesar de asignar a Mendoza a "un segundo costumbrismo venezolano", Raquel Rivas Rojas, al igual que Carlos Sandoval y Álvaro Contreras, sostienen que este cuadro fue publicado en diciembre de 1849 (Rivas Rojas, *Bulla y buchiplumeo* 49; Contreras y Sandoval 60). A pesar de mis esfuerzos infructuosos por encontrar este cuadro en la prensa venezolana, me inclino por pensar que es anterior a 1849. Tal vez sea de 1847 tal cual otros cuadros suyos que aparecieron en *El Repertorio* o en *La Prensa*. La coyuntura de relevo de poderes y tensiones antipaecistas, tras la expulsión del caudillo del poder, explicaría esa fecha, como espero mostrar en el capítulo siguiente.

[114] Acaso por ser un cuadro de la pos-Guerra Federal y que responde a la derrota final del paecismo, "Palmarote en Apure" (1867) es muy distinto a "Un llanero en la capital". Allí el escritor de costumbres visita al llanero en su rancho en Apure —un espacio de prácticas muy distintas al gabinete caraqueño del escritor— en donde se entregan a discusiones políticas acerca de las reformas liberales (inmigración, impuestos, libertad de cultos, introducción del vapor y el ferrocarril, entre otras) y si estas benefician por igual a todos, a "la gente curbata" o a los "prójimos de cotiza" (Mendoza, "Palmarote" 175). Ante la imposibilidad de un acuerdo —y después de que el escritor es tildado de de "aleguleyo"— el narrador debe interrumpir la relación porque Palmarote no se queda callado y siempre tiene argumentos para refutar las aseveraciones del escritor de costumbres.

rote, un personaje que le da forma al tipo del llanero, pintoresco e independiente, pero no insubordinado. Estos cuadros han sido celebrados por la historiografía literaria venezolana como la primera incursión nacional en la literatura de costumbres y luego por toda la bibliografía crítica posterior como la "nacionalización del género" (Picón Salas 7). El primero de ellos, "Un llanero en la capital" abre con la irrupción de Palmarote a la casa de un escritor de tipos y costumbres a las ocho de la mañana con un doble estruendo que quiebra el lenguaje y el sueño del escritor, trayendo los Llanos, sus sonidos y sus indisciplinas, al "gabinete" del escritor citadino: "Pum, Pum, Pum, jiiia, jiiia" (136). Palmarote ha venido a visitar al escritor para que éste le sirva de guía por la ciudad y lo conduzca a un juzgado. Por iniciativa propia, Palmarote ha venido a presentarse en la ciudad "a consecuencia [dice el narrador] de un pecado cometido en junio último en la provincia de Guárico" (136). La insospechada docilidad del llanero frente a la ley contrasta aquí con la indisciplina del afectado escritor frente a las buenas costumbres, ya que este todavía duerme a las 8 de la mañana. En una humorística inversión de roles, característica del cuadro, Palmarote alecciona al escritor de costumbres: "mi Dotor, Dios me lo guar.... Candela! j, tuabía está U. durmiendo cuando ya es hora de sestiar?" (136). En esta escena de (in)disciplina invertida se devela el dispositivo del cuadro de costumbres de Mendoza: exhibir un trueque de fuerzas políticas entre el llanero y el letrado, sellado por un "pacto de amistad" (Lasarte Valcárcel, "Ciudadanías" 179) que neutraliza el "efecto desestabilizador" del subalterno (Ruiz 88). Pero no sólo del llanero, pues las costumbres afrancesadas del letrado son también objeto de burla. Palmarote lo llama papelero y plumario y, al hacerlo, exhibe su propio lenguaje, su humor y su traje como pruebas del pintoresquismo local.[115] El lenguaje de ambos personajes es puesto por el narrador o bien en mayúsculas o en cursivas. Así, en palabras como *toilette* o *mesius* —la primera usada por el escritor, la segunda por el llanero— surgen tanto las exageradas prácticas de distinción del letrado frente a la voz de los sectores populares, como los giros locales del "pueblo" para nombrar a las élites extranjerizantes. Estas palabras aparecen igualmente incorporadas al texto como formas

[115] En su *Autobiografía* el general Páez cuenta que el general Santander no era respetado por los llaneros porque lo tenían por letrado, llamándolo oficial "de pluma por mal nombre" (1: 115).

del esnobismo o pintoresquismo local y deben causar la hilaridad de un lector que es invitado a identificarse con el tercer término: el escritor de costumbres Daniel Mendoza, letrado del llano, que crítica y se burla *entrañablemente* de dos tipos nacionales: el afectado escritor afrancesado y el llanero dicharachero y descomplicado. El acto de leer literatura de costumbres —en donde aparecen las más de las veces los giros idiomáticos locales en cursivas— signan esa doble afiliación: el lector local se debe solazar en reconocer los signos locales —la romántica voz del *folk*— que el escritor de costumbres ha señalado con el fin de producir e indexar una lengua vernácula. De esta forma, a través de la visibilización de un lenguaje local se expulsa —benevolentemente a través del toque pintoresco— al lector extranjero que desconoce esos giros.

Al narrar esta visita, Mendoza hace posible (y a la vez invisible) la construcción de una imagen doble que hará el haz y el envés de la conciencia tanto de los viejos patricios como de los nuevos. De una parte, el cuadro imagina al llanero como un tipo nacional —viene vestido con la bandera de Venezuela como cinturón— que desea la disciplina y busca encontrarla en el conocimiento urbano del dandi. Por otra, con la complicidad humorística del lector, el escritor de costumbres como dandi afrancesado es satirizado como tipo antinacional: aficionado a las toilettes, fuma tabaco extranjero y vive una vida muelle en su gabinete. Entre el castigo al llanero y la nacionalización del dandi, surge esa tercera mirada que los disciplina a ambos: con ella el patricio se borra para convocar y a la vez inventar un lector nacional, que lo reconozca a él como su educador y su mediador legítimo frente a Europa. Así pone a cada uno en su lugar: al llanero en el Llano y al escritor afrancesado en la privacidad de su gabinete.

Como veremos en el próximo capítulo, del acto de lectura de “Un llanero en la capital” debe surgir el ciudadano de la República llanera, agrícola y civilizada imaginada por los intelectuales afectos al gobierno del latifundista, expeón llanero y primer presidente de Venezuela: el general José Antonio Páez. Raquel Rivas Rojas sostiene que en los cuadros de costumbres que tienen por centro a Palmarote se trata de imaginar una “escena nacional”, un “espacio de pureza que se construye como el único que puede generar al sujeto auténtico, que no sólo trabajará en las nuevas industrias sino que también será capaz de defender a la patria” (*Bulla y buchiplumeo* 36). Ese “sujeto auténtico” es el que el patricio desea como lector de su

cuadro. Alguien capaz de reconocer tanto el pintoresquismo del llanero y el amaneramiento del letrado afrancesado, como la propia capacidad de ambos para trabajar —uno desde el hato y el otro desde el gabinete— por el bien de la "patria". Sobre esa imagen idealizada de "amistad" entre tipos populares y dandis, mediados por el patricio, pende sin embargo una amenaza: "el palacio de Gobierno" ("Un llanero" 142) como promesa policiva a quien ose confrontar esa tercera mirada. Como veremos en el próximo capítulo, los intelectuales del paecismo —como Daniel Mendoza— fabricarán una ficción para darle cuerpo a ese anfitrión de la patria como padre nacional. En la unión entre lo nacional y lo importado, entre el Llano y el cuadro de costumbres, surgirá la imagen de José Antonio Páez como "el llanero civilizador".

# Segunda parte

# UN PUEBLO PARA LA PATRIA

## Capítulo 4

# EL LLANERO CIVILIZADOR: JOSÉ ANTONIO PÁEZ, EL TIPO DEL LLANERO Y LOS INTELECTUALES DEL PAECISMO

Tras la constitución de Venezuela como país independiente en 1830 y el ascenso a la presidencia del general José Antonio Páez (1790–1873), existió una ingente producción cultural en torno al tipo del llanero. Así como durante la década del treinta y cuarenta, comisionados por Páez, se construyeron los símbolos de la nacionalidad venezolana —tanto el *Atlas*, el *Catecismo de la geografía de Venezuela* y el *Resumen de la Geografía* de Agustín Codazzi como el *Resumen de la historia de Venezuela* de Rafael María Baralt son de 1841— también se inventó un pueblo para el nuevo país. La producción del tipo del llanero fue clave para inventar un pueblo dócil y pleno de color local que existiera fuera de la política como una historia de conflictos por el poder en la posindependencia. Páez será moldeado por los intelectuales nucleados en torno a su figura como una instancia no política de mediación entre el Estado y las poblaciones del Llano. Como veremos en los cuadros sobre llaneros de los intelectuales afectos a su régimen, él emerge como quien adjudica justicia devolviendo a las masas a sus lugares de subordinación. A través de estos textos Páez será inventado como el *llanero civilizador*, tipo donde cumplir las fantasías conservadoras de la paz como orden. Al retratarlo de esta manera, los intelectuales afines a su gobierno estudiados en este libro —Agustín Codazzi (1793–1859), Rafael María Baralt (1810–1860), Daniel Mendoza (1823–1870), Ramón Páez (1810–1894) y Fermín Toro (1806–1865)— manifestaban ansiedades frente a un presente de guerras e insurrecciones, deve-

lando el principio patrimonial de su idea de Venezuela: el pueblo como una extensión de su propiedad, un hato gobernado por una figura paterna que castiga a sus hijos insubordinados.[116]

## El Llano como escuela

Al leer la *Autobiografía* de José Antonio Páez (1867, 1869), Yolanda Salas de Lecuna encuentra que la representación que hace de sí mismo clausura "la representación colonial del llanero-bandolero" (222). Esto lo logra, dice, a través de representarse como un joven que se internó en la barbarie de los llanos —huyendo de un crimen— y estando allí logró "mimetizarse con ella [la barbarie], forjarse en su espíritu y convertirse en su civilizador" (222). Al hacerlo "se convierte en el mediador entre la naturaleza salvaje y la nación" (222). La imagen de Páez como mediador entre la civilización y la barbarie la incluyó él mismo en el primer capítulo de su *Autobiografía*. Sin embargo, esta imagen no fue hechura suya. El relato de Páez como un hombre que se hizo llanero —que fue al Llano y salió transformado en su civilizador— existe, por lo menos, desde la década de 1830. Esta fue una imagen concitada por los intelectuales afectos a su régimen que la usaron en coyunturas políticas de insurrección llanera para inventar al general como un *deus ex machina* que al mismo tiempo que reunía el color local del tipo del llanero lo disciplinaba bien a través de la ley o bien a través de las armas. Esta imagen borraba tanto la historia del propio Páez como la de los sectores populares que habitaron el Llano en las décadas posteriores a la Independencia.

Fundador de la república, Páez no derivó su posición de poder del linaje sino de otra forma de la sangre: la guerra. Tras la Independencia, blancos pobres y pardos ocuparon las posiciones que abrió "la desaparición de la antigua clase señorial: la extinción de los blancos patricios [que] dejó ciertamente un vacío de poder económico y racial que fue rápidamente ocupado" (González Stephan,

[116] Como efecto práctico de la sensibilidad patricia se confunde patrimonio privado con patrimonio público de suerte que se le da forma a lo que Max Weber llamó patrimonialismo: "In patrimonial administrations, there is a tendency for public law and private law to be conflated, and no sharp distinction is made between private and public, as is the case with a bureaucracy" (Swedberg y Agevall 248).

"El lado oscuro" 98).[117] Este vacío sería llenado por personas que ascendieron gracias a la Guerra de Independencia. Tal es el caso de Páez. Tres veces presidente, él sería el "caso ejemplar del ascenso de clase" (J. Romero, "Introducción" xxv). Nacido en Curpa, en el actual Estado Portuguesa, parte del Llano venezolano, de poca educación formal y sin fortuna familiar, Páez pasaría del anonimato a la celebridad, de trabajar como peón de hacienda a ser presidente (J. Lynch 278). Como máximo ganador de la Guerra de Independencia, acumularía réditos en forma de cientos de hectáreas de tierra y cabezas de ganado. Como presidente se haría representante de la clase terrateniente "demanding respect for private property and its boundaries, forbidding transit without permission of the owner, and giving ranchers ownership of wild cattle on their estates" (J. Lynch 284).[118]

En memorias de militares nacionales y extranjeros, en novelas y poemas, la representación de Páez pasa por retratarlo a través de escenas de educación. Bajo un signo negativo, la anécdota repetida tanto por viajeros franceses como por legionarios británicos es que estos europeos le enseñaron a comer con cubiertos (Mondolfi Gudat 24; O'Leary en J. Lynch 276). Aunque no lo acomplejaban sus orígenes, como sostiene Lynch, él sabía que su falta de educación formal se interpondría en su ascenso. Por ello usó otra forma de conocimiento que no tenían patricios blancos de abolengo colonial como el propio Simón Bolívar: su ascendiente sobre los llaneros. En su *Autobiografía* se muestra consciente de ello. En el primer capítulo retrata su relación con el Llano como la entrada en un espacio educativo. Allí cuenta cómo, a los 17 años, su madre le pidió transportar dinero. Para ello lo proveyó de espada y caballo. Halagado por esta comisión, el joven Páez entró "en una tienda de ropa a pretexto de comprar algo, y al pagar saqué sobre el mostrador cuanto di-

[117] En su análisis de la construcción de raza y clase en la Venezuela del XIX, Winthrop R. Wright anota cómo el ingeniero de minas inglés John Hawkshaw "encountered people of mixed race who had access to power, as in no other part of the Western Hemisphere he knew. To his suprise 'the highest offices of the state are open to the man of color, Páez, the late presidente being of the class'" (cit. en Wright 29).

[118] La historiografía nacionalista venezolana ve en Páez la prueba del "espíritu igualitario" de la nación, encarnado en un hombre que por propios méritos se hizo a una posición social privilegiada (Salas de Lecuna 218). En ese sentido, la propia historiografía tradicional copia el gesto genésico de Páez en su *Autobiografía*: borrar su origen. Sin embargo, Yolanda Salas, al consultar el archivo, encuentra "pruebas documentales no incluidas en su autobiografía [que] confirman que el padre de Páez era blanco de orilla, con expediente de limpieza de sangre, donde se hace constar las prerrogativas que tenía por ser persona blanca de calidad" (218).

nero llevaba, sin reparar en las personas que había presentes" (1: 3). Tras continuar su viaje, tres bandidos lo asaltan. Páez asesina a uno de ellos, hiere a otro y la emprende contra el tercero. Ante el miedo de ser apresado huye de la ley y hacia el Llano. Allí, dice, "busqué servicio en clase de peón ganando tres pesos por mes en el hato de la Calzada" (1: 5).

Como género literario que narra diacrónicamente el paso del anonimato a la celebridad, la autobiografía de los notables contrasta con la sincronía de las escrituras de tipos y costumbres. En el caso de la de Páez, sin embargo, la escritura de costumbres se representa como una manera de dar evidencias de aprendizaje. Tras su fuga al Llano, pasa a describir la vida del tipo del llanero, el *ojeo*, el *rodeo*, la *junta* y la *hierra* de ganado. Al poner estas palabras en cursivas sigue la convención de la literatura de costumbres de la época de acuerdo con la cual marcar estas palabras implica un distanciamiento de las prácticas y del uso de la lengua por parte de las clases populares. Dominar la lengua es el primer paso para que Páez dome la vida del llano:

> La lucha del hombre con las fieras —que no son otra cosa los caballos y los toros salvajes— lucha incesante en que la vida escapa como de milagro, lucha que pone a prueba las fuerzas corporales; … esa lucha, digo, debía ser y era durísima prueba para quien, como yo, no había nacido destinado a sostenerla, y la consideraba además como castigo del *destierro* que me había impuesto por falta de reflexión y buen criterio. (1: 8; énfasis añadido)

Páez no se retrata como llanero sino como un "desterrado", único que es consciente de que existe una vida fuera del Llano. El hecho de no haber nacido ahí hace de su "aprendizaje" (8) un acto que debe ser puesto a distancia y apropiado a través de la escritura: "Este [el Llano] fue el gimnasio donde adquirí la robustez atlética que tantas veces me fue utilísima después, y que aun hoy me envidian muchos hombres en el vigor y fuerza de sus años" (8). En lugar de ser espacio de la fuga, el llano de Páez es un "gimnasio". Como notabilidad y cuerpo de la nacionalidad —Páez escribe su *Autobiografía* como expresidente— muestra cómo el Llano no es un lugar fuera de la ley, sino un espacio comprendido dentro del mapa de Venezuela.

Este primer capítulo no puede terminar ahí. Sobreponerse al llano y a sus habitantes debe narrarse como prolegómeno para contar la independencia de Venezuela. Antes de la Guerra de Independen-

cia, dice Páez, él se había liberado del peonaje y ya era empresario. Nunca como bandido, sino ahora como empresario, dice, se permite entonces "saborear las dulzuras de una época sosegada y ennoblecida por el placer de ganar holgadamente el pan con el sudor de mi frente" (11). Como hombre independiente puede ser, ahora sí, quien "había sido escojido como uno de sus instrumentos [de la Providencia] para contribuir a libertar a mi patria de la tiranía española" (11). Una vez se verifica la Independencia —para la cual se ejercitó en el Llano— Páez puede brindarle, como un regalo, una descripción geográfica de la Venezuela independiente a sus lectores venezolanos. Así, sólo tras su dominio del Llano en el capítulo I puede nacer Venezuela en el capítulo II. Páez escribe en este segundo capítulo un mapa verbal del país: "La República de Venezuela, antes Capitanía general del mismo nombre, abraza un vasto territorio comprendido entre la Nueva Granada, con la que parte límites al Oeste" (2: 12). A través de una narración que combina dominación y aprendizaje, produce a Venezuela como un evento que surge de la unión entre el líder y el territorio, entre él y el Llano.

Como presidente, los materiales que comisiona Páez como símbolos de la Venezuela independiente (su mapa, su geografía, su historia, su galería de notabilidades) reflejan esta historia y la canonizan décadas antes de que el general la escribiera en su *Autobiografía*. Baralt, en su *Resumen de la historia de Venezuela*, hace de la anécdota acerca de su fuga al Llano una reliquia nacional bajo la historia de un hombre que convierte al Llano en una escuela desde donde independizar al país (1: 346–47). Tal vez de oídas del propio general, Baralt la pasa allí por escrito. Él será el primero de una serie de intelectuales afectos a los gobiernos de Páez desde la década de 1830 que cultivarán su imagen como el principio de autoridad que antecede a la república y al mismo tiempo la constituye.

## Los primeros símbolos republicanos

A partir de su separación de Colombia, el gobierno de Páez creará la Comisión Corográfica venezolana, un intento por "escribir la tierra" (Castillo Zapata, "Escribir la tierra/escribir la nación" 277), producir los límites geográficos, el relato histórico y la forma física de la nueva nación. Producto de esta Comisión —integrada por cartógrafos, escritores y pintores de costumbres— surgirán los prime-

ros símbolos del país. Para ello el gobierno invirtió en gastos de impresión entre el 25 y 50 por ciento del presupuesto nacional entre 1831 y 1843 (Rivas Rojas, "Del criollismo" 106). Antes que cualquier otro país latinoamericano, estos textos crearon "la biblioteca de la patria" localizando a Venezuela en el espacio y el tiempo. El militar italiano Agustín Codazzi, contratado para el efecto, produce, desde 1831 hasta 1838, el *Atlas* y el *Resumen de la geografía* como fruto de las recomendaciones de la Sociedad Económica de Amigos del País, tras largas jornadas de trabajo de campo sólo interrumpidas por alzamientos armados (Pino Iturrieta, *País archipiélago* 154). En ambas, Codazzi imagina posibilidades comerciales para cada provincia (Pérez Rancel 51–52). Como texto para las escuelas, al grueso tomo del *Resumen de la geografía* lo acompaña uno más delgado llamado *Catecismo de la República de Venezuela* (1841). Este corto texto, como muchos de la época, combina pedagogía lancasteriana y nacionalismo como religión. Con preguntas y respuestas pautadas crea una memoria conjunta para concitar, en la segunda generación de jóvenes republicanos, la existencia de Venezuela como "comunidad imaginada" (Anderson). Por último, como producto de esta comisión se imprimió el *Resumen de la historia de Venezuela,*[119] uno de los primeros textos republicanos de historia patria en Hispanoamérica y de "marcada influencia en la elaboración de muchos de los manuales de enseñanza de la historia que se prepararon por esos años y posteriores" (Quintero, "La historiografía" 71).

En 1840 Agutín Codazzi, Rafael María Baralt y Ramón Díaz, acompañados por el sobrino del general Páez, el miniaturista Carmelo Fernández, viajan a París para imprimir los materiales de la Comisión. A su llegada allí recibieron el beneplácito de la comunidad científica. Con este viaje recalibraron las distancias frente al antiguo centro —la capital bogotana— e inventar cercanías con la Europa no española.[120] La Comisión no sólo trazó una distancia territorial frente a Colombia, sino temporal. Paralelas a la Comisión,

[119] En el prólogo al *Atlas*, Codazzi reconoce que no escribió una historia de Venezuela "porque el conocimiento del idioma no alcanza hasta escribirlo con la corrección necesaria. Y hé aquí por qué me fue preciso buscar un colaborador [Baralt] capaz de llevar cumplidamente á efecto lo que yo no podía hacer, y que al mismo tiempo puliese la parte geográfica que me tocaba formar" (*Atlas* 1).

[120] En el *Atlas* y el *Resumen* de Codazzi, por ejemplo, las mediciones de distancias ya no aparecen en varas castellanas (o varas granadinas), sino en kilómetros. Este recambio era una forma de destruir las equivalencias entre España y la Nueva Granada con Venezuela, y abrir un espacio de nuevas medidas para poner en proximidad a Venezuela con Europa.

las reformas del paecismo pretendían separar a Venezuela del pasado. Durante su primer gobierno, a través de estas reformas, se separó la iglesia del Estado, se abolió la alcabala, se acabó con los controles sobre los intereses comerciales, se levantaron los impuestos a los productos importados, se empezaron a reformar los viejos caminos reales, se incentivó la inmigración europea y, como correlato suyo, se implementó la "reducción" de poblaciones indígenas y las leyes de vagos (J. Lynch 288).[121] Asimismo, se promovió la exportación de productos tropicales como algodón, café, cacao y tabaco y se negoció la deuda externa mientras se comenzaron a pactar las fronteras con Brasil. Es decir, se sancionó cuáles nomadismos eran permitidos y cuáles no, a qué cuerpos les era dable habitar el territorio y dónde y qué formas de trabajo formarían la población nacional. En una contradicción que es más una continuidad, los gobiernos del paecismo (1830–1848) no abolieron la esclavitud. Las leyes de vagos, la reducción de poblaciones indígenas y la poca efectividad de las primeras leyes de inmigración no acabaron con la llamada "falta de brazos". La esclavitud se compaginaba con los intereses prohijados por una "nación para los hacendados" (Pino Iturrieta, *Las ideas* 272) que la historiografía más reciente ha llamado la "República comercial" (Straka) comandada por el propio Páez como presidente y ganadero.

Impreso en París en 1840 por la casa de Thierry Frères, los mapas que hacían parte del *Atlas* convertirían a Venezuela en el único territorio hasta entonces en contar en la América hispana con una representación completa de su territorio dividido por provincias (E. Sánchez, *Gobierno y geografía* 18). Dedicado al Congreso Constituyente de 1830 que creó esta república, a los 18 mapas que lo componen lo acompañan tres textos: un prólogo de Codazzi, el decreto del gobierno de Páez aprobando los fondos para la impresión del *Atlas* y, firmado por el naturalista francés Sabino Berthelot, un "Informe sobre los trabajos geográficos y estadísticos ejecutados en toda la estensión del territorio de Venezuela por el Señor Coronel Codazzi".[122] Este Atlas nacionaliza una narrativa que Humboldt ya había propuesto, cuarenta

---

[121] Ver el capítulo 8 de este libro para una discusión acerca de las políticas inmigratorias del paecismo y su conexión con la primera novela venezolana, *Los mártires*, de Fermín Toro.

[122] El informe presentado por Sabino Berthelot a la sociedad geográfica de París puede ser leído a la vez como un acta de bautizo de Venezuela como nación civilizada y como el reconocimiento de que las fronteras entre Venezuela y Colombia (entonces la Nueva Granada), como dice el científico, estaban fundadas "sobre límites naturales".

años antes, para leer el espacio de la antigua Capitanía de Venezuela (Rojas López 76). En 1799 el explorador prusiano organizó esta geografía dividiéndola en tres zonas: "[h]á-llanse primero terrenos cultivados a lo largo del litoral y cerca de la cordillera de montañas costaneras luego, sabanas o dehesas; y en fin, allende el Orinoco, una tercera zona, la de los bosques, en las que se penetra sólo por medio de los ríos que lo atraviesan" (Humboldt, 2: 235). Esta imaginación espacial incorpora un relato modernizador. En ella se hacen nítidas "las tres edades de la sociedad" y se propone sobre ellas un viaje temporal: se viaja desde Caracas hacia las selvas del sur para ver cómo, mientras nos alejamos de los centros urbanos del norte, disminuye la población, la industria comercial y la cultura intelectual (2: 236). Esta narrativa haría carrera entre los intelectuales post-independentistas que transculturaron estas visiones europeas en un proceso de auto-invención para legitimarse en el poder, como ha mostrado Mary Louise Pratt para toda la región (*Imperial Eyes* 172).

Como una máquina para colapsar geografía con historia, el mapa de las tres zonas también le da forma al pueblo. Eric Auerbach encuentra que los principios de historia natural pasan de la Ilustración a la estética romántica. Para Humboldt o Codazzi, las personas, los animales y las plantas "take [their] external form, or, to put it more precisely, the differences of its form, from the milieu in which [they] are called upon to evolve" (Auerbach 474). Dictada por el influjo del ambiente, la Venezuela que Codazzi lee en Humboldt debe seguir un movimiento prospectivo. Al sur la zona de los bosques (el salvajismo), en el medio la zona de los pastos (la barbarie de los Llanos), al norte la zona de la agricultura (la civilización de Caracas), dándole a la frontera agrícola el relato del progreso: de cazadores recolectores a intelectuales urbanos, de la selva a la capital desde donde se redactan estos documentos (ver fig. 17). Estas tres zonas producirían los tipos nacionales: el letrado en la zona de la agricultura, el llanero en la zona de los pastos, el indígena fuera de la nación a pesar de vivir en su territorio. De esta manera, los primeros republicanos representaron la agricultura como la máquina que produciría hombres a la vez nacionales y disciplinados, moviéndose primero hacia los llanos y luego hacia las selvas del sur. El frontispicio del *Atlas,* obra de Carmelo Fernández, replicará esta forma temporal del espacio: el espectador ve en primera instancia la selva, atrás el llano y en el fondo los picos de las montañas que circunscriben a Caracas (ver fig. 18).



Figura 17. "Mapa de las tres zonas", Agustín Codazzi. *Atlas físico y político de la República de Venezuela*. París, Lithographie de Thierry Frères, 1840. Cortesía de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Con esta imagen Codazzi nacionaliza para la Venezuela independiente las "tres edades de la humanidad" que vio Humboldt en su visita al Virreinato de la Nueva Granada y la Capitanía de Venezuela a comienzos del siglo XIX.



Figura 18. "Frontispicio", Carmelo Fernández. *Atlas físico y político de la República de Venezuela*. París, Lithographie de Thierry Frères, 1840. Wikicommons. Las tres zonas aquí se observan vistas desde las selvas, atrás los llanos y en el fondo las montañas cercanas a Caracas.

Los textos comisionados por el gobierno de Páez —así como el general en su *Autobiografía* (1867, 1869)— usarían esta cuadrícula como brújula temporal de sus relatos nacionales. Benigno Trigo sostiene que las abigarradas organizaciones de la información que hace Codazzi en sus mapas eran "a means to bring order to the republic's political disarray" (35). Los materiales producidos por los comisionados respondían a ansiedades reales del gobierno de Páez por moldear una visión de Venezuela en la que esta se solapara con "zonas naturales" como formas de un supuesto orden prepolítico. Las contradicciones entre zonas naturales y espacios políticos se hacen evidentes al ver las maneras en que se representan "las tres zonas" en términos militares. Por ejemplo, en su *Catecismo*, Codazzi dice en un acápite denominado "Defensa del país" que la zona de agricultura es el verdadero teatro de la infantería venezolana, la zona de los pastos es la caballería y la tercera, la de los bosques, como zona de retaguardia, es una "barrera inexpugnable a todo enemigo" (78). "El mapa de las tres zonas" se convierte en un mapa de vanguardias y retaguardias, mostrándonos las maneras en que lo natural es inventado políticamente. La guerra —para mantener a Venezuela independiente— surge, así, como la piedra de toque en donde se juntan política y geografía.

## Los llaneros en los primeros textos republicanos

Entre las fantasías de la riqueza y los miedos a la invasión, los comisionados de Páez le dieron cuerpo a sus contradicciones al representar a quienes habitan aquella "zona de los pastos" del mapa de Codazzi: los llaneros. Como pastores, según los comisionados, los llaneros harían, con su trabajo, la riqueza de Venezuela y también, como soldados, la defenderían en caso de invasión. Estas contradicciones no son republicanas, sino que provienen de las maneras en que los llaneros eran representados desde la colonia. Desde la "penetración pacífica" del ganado caballar traído desde España por conquistadores como Cristóbal Rodríguez en 1530 a lo que es el actual Estado de Guárico, la historia del Llano sería la historia de una región-refugio (Crist 98). A ella huían personas "que querían librarse del tributo o del trabajo forzado" con el fin de tener "posibilidades de sobrevivir al margen de la ley en las sabanas si conseguían huir antes de ser detenidos o si podían escapar de las cárceles"

(Izard 27). Las poblaciones no indígenas del Llano de la primera mitad del siglo XIX son fruto de las "reducciones indígenas", máquinas mestizadoras movilizadas por la institución imperial de las misiones durante los siglos XVI y XVII. Durante casi tres siglos de colonia, las peonadas de llaneros rondaron las misiones y los hatos, como una fuerza laboral que no respondía a alianzas permanentes (Rausch 30). Durante la Guerra de Independencia, las poblaciones llaneras constituyeron improvisados ejércitos —llamados lanceros— que lucharon bajo las órdenes de caudillos realistas españoles como José Tomás Boves o Francisco Tomás Morales o de republicanos como el propio Páez.

Como habitante de un territorio de frontera abierta, conectado con Colombia, el llanero fue de difícil nacionalización.[123] A diferencia de otros tipos populares de la literatura de costumbres, este tipo no funcionó como un molde pedagógico para ensayar disciplinas laborales o como un tipo pintoresco en trance de desaparecer ante el embate de la modernización como el carguero, amenazado por los ferrocarriles; o el boga, amenazado por los barcos a vapor.[124] De manera contradictoria, así, el tipo del llanero venezolano a mediados del siglo XIX lo constituía un territorio con un doble régimen de representación: el Llano como una mirada hacia un futuro agrícola y el llano como espacio histórico en el que se había librado la Guerra de Independencia. En suma, su independencia —como signo de libertad, pero también de insubordinación— debía ser reescrita bajo otro signo en la república.

Los primeros textos nacionales intentarían resolver esa contradicción a través de ficciones de la paz. En su *Catecismo* Codazzi borra todo pasado bélico del habitante del llano al renombrarlo como pastor. Como cuerpo de la frontera agrícola sobre la zona de los bosques, el llanero es descrito por el italiano en su *Resumen de la geografía*:

---

[123] En ambos países tiene un lugar simbólico distinto. A diferencia de Venezuela, en Colombia el Llano ocupó un lugar secundario en la imaginación de las nuevas élites debido a la escasez de la población en estas planicies y su falta de vías de comunicación con los centros poblados de los Andes. Esto lo reconoció el propio Codazzi al hacer el mapa de Colombia en la década del 50 tras haberlo hecho en Venezuela en la del 30 ("Descripción de la provincia de Casanare" 237).

[124] Hacia finales de siglo esto cambiaría. En cuadros de costumbres como el "El llanero" de Nicanor Bolet Peraza se fantasea con su desaparición por obra del avance del ferrocarril al tiempo que se lo celebra como cuerpo de la cultura nacional. La amenaza de su desaparición, no obstante, no le merece ningún reproche al llanero. Antes bien, el llanero se muestra dócil, cantando y requiriendo el amor de una mujer; un amor que, sintomáticamente, no se concreta ("El Llanero" 158).

> En la segunda zona [la de los pastos] encontramos el campo del llanero. Su clima abrasador no le molesta, el caballo cansado lo reemplaza con otro salvaje al instante, la carne sin sal es su único alimento, los ríos más grandes no le impiden el paso y con su caballo hace hasta 20 leguas al día. La destreza en manejarle, el conocimiento de los lugares, su audazia [sic], y su modo de atacar, sorprender ó retirarse, le hacen temible y acaso invencible. (308)

En esta representación se pasa de la descripción negativa (temible) a la positiva (invencible). Estas contradicciones revelan una continuidad: la reemergencia del régimen representacional de la colonia y de las Guerras de Independencia sobre el llanero. Cuerpo de la ilegalidad, bandido, contrabandista o abigeo, al llanero se lo relacionaba con estas imágenes por lo menos desde el siglo XVII (Salas de Lecuna 220).[125] Estas contradicciones alcanzaron nuevas cotas durante la Guerra de Independencia en que grupos de llaneros, comandados por españoles, defendieron la causa realista, azuzaron la guerra de razas y terminaron por derrotar a Bolívar conduciéndolo al exilio en 1814.

Elevado al estatus de héroe anónimo de la Guerra de Independencia, borradas sus acciones bajo los ejércitos contrarios a la República, el llanero sigue siendo una presencia inquietante en la posguerra.[126] El llanero es visto como "el híbrido que sirve para representar dos culturas enfrentadas" (Silva Beauregard, "Una buena receta" 159), mediando entre la legalidad y la ilegalidad, o, como lo llama el colombiano José María Samper en 1862, en un texto que sería leído y citado por el general Páez, "el lazo de la unión entre la civilización y la barbarie…" (Samper, *Ensayo sobre las revoluciones* 91; en Páez, *Autobiografía*, 1: 5). Al igual que Codazzi, en su *Resumen de la historia de Venezuela* Baralt y Díaz siguen vinculando la figura del llanero con la ley: "El influjo de la autoridad y de las leyes *era* casi nulo en las llanuras, donde el hombre se *sustraía* fácilmente al freno de la sociedad; por eso en el llanero descubrimos los vicios y virtudes del es-

---

[125] Las asociaciones del habitante del Llano con el bandidaje continúan tras la Guerra de Independencia, se prolongan durante buena parte del siglo XIX, y están presentes pasada la Guerra Federal (1859–1863) (Wright 22), e inclusive persisten siendo vistos como escollo al progreso todavía durante el Guzmanato (1870–1885) (González Stephan, "Héroes nacionales" 105).

[126] Acerca de las ambivalencias que produce el habitante del Llano sobre el letrado venezolano tanto en el siglo XIX como a comienzos del XX, ver Rivas Rojas (*Bulla y buchiplumeo* 40) y Lasarte Valcárcel.

tado natural" (Baralt y Díaz Sánchez 408; énfasis añadido). En 1841, año de la publicación tanto del *Resumen de la historia* como del *Resumen de la geografía de Venezuela*, la palabra clave en esta cita —en donde se repiten tópicos como el orientalismo y el carácter salvaje que prodigan las llanuras—[127] tras diez años de gobiernos de Páez (o políticos de su esfera como Vargas y Soublette) es la palabra "era": el llanero *era* un bandido, *hoy* sigue las leyes. Escritas en la posguerra de Independencia, estas representaciones no logran sin embargo ocultar la historia bélica del Llano durante el paecismo. Entre otros, caudillos llaneros como Francisco Farfán desafiaron su gobierno en una insurrección armada finalmente aplastada por el propio general en 1837 (J. Lynch 297). En sus textos de 1841, Codazzi borra toda referencia concreta a estos u otros eventos similares. Sin embargo, con seguridad, los tiene en mente cuando representa a los llaneros como "prácticos del terreno y con la movilidad que les proporciona su lijero equipaje, los *hombres de los llanos no pueden ser vencidos sino por hombres de los llanos*, y Venezuela tiene en aquellas inmensas sabanas y en el pecho de sus hijos valerosos, el más firme baluarte de la independencia nacional" (*Resumen de la geografía* 62; énfasis añadido).

Luego de la ruptura con España, el llanero no será ese cuerpo donde fundar las alianzas inter-castas en contra del blanco o a favor de la República. Pacificarlo implicará imaginar al llanero como fantasía política: el llanero como un cuerpo nacional en donde se hermanan las nuevas élites y las clases populares venezolanas. Ese cuerpo pacífico de la nueva república sería modelado en el propio general José Antonio Páez. La imagen que de él construirán sus intelectuales producirá una historia que disciplinará a los llaneros también a través de ocultar la historia del Llano como espacio heterogéneo, de frontera abierta y en donde se libraban las luchas políticas por el poder en Venezuela.

---

[127] El principio del "despotismo oriental" asociado a las llanuras aparece en Montesquieu, y, como es sabido, fue recogido por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845), un libro que bebería de las mismas fuentes que la *Historia* de Baralt y la *Geografía* de Codazzi. Es más, J.A. Páez y su hijo Ramón conocerían a Sarmiento en su segundo exilio en Nueva York. El político argentino llevaría al general a Buenos Aires (Haberly). Para una exploración de estas proximidades entre llaneros, llano y orientalismo ver Silva Beauregard ("Humboldt y la orientalización").

## Daniel Mendoza: Páez como cuerpo de la ley y el ascenso del Monagato

Ninguno de los integrantes de la Comisión Corográfica de Páez había nacido en el Llano. Aparte de Codazzi, que era italiano, los otros comisionados eran hombres, si no de Caracas, sí de "la zona de la agricultura".[128] Sin embargo, Daniel Mendoza, autor de poemas y cuadros de costumbres celebratorios de Páez, al igual que el general, era de la "zona de los pastos", específicamente de la ciudad de Ortiz (Estado Guárico). Mendoza publicó poemas líricos y cuadros de costumbres en la prensa por veinte años. Se mudó de joven a Caracas, de donde volvió al Llano, a juzgar por sus poemas, desengañado de la ciudad y nostálgico de su "patria", en donde murió joven y arruinado tras la Guerra Federal, en 1867 (Sambrano Urdaneta).[129] Durante los años de la crisis del paecismo (1846–1849), causada por la alianza del nuevo presidente (designado por Páez) José Tadeo Monagas con los liberales en contra del caudillo, sale publicado su cuadro de costumbres "Un llanero en la capital". Este texto imagina una fantasía de pacificación para las insurrecciones llaneras que finalmente sacaron del poder a Páez. Como vimos al final del capítulo anterior, el cuadro narra la visita que hace Palmarote, nombre que da cuerpo al tipo del llanero, a la casa de un escritor en Caracas, que, como suele suceder en el género, cultiva la escritura de costumbres. El tipo popular llega adonde el hombre de letras, *motu proprio*, para entregarse a la justicia "a consecuencia [dice el narrador] de un pecado cometido en junio último en la provincia de Guárico" ("Un llanero" 136). Tras describir la amistad entre ambos, burlarse tanto de la afectación del afrancesado del escritor como del desparpajo del tipo popular, el narrador nos cuenta cómo ambos personajes caminan juntos por la ciudad, reaccionan frente a anuncios de los almacenes y muestran, basándose en ellos, sus divergentes opiniones políticas en temas como la importación de productos o la efectividad de la ley y las cárceles. El cuadro cierra con el escritor cumpliendo su promesa de conducir al llanero hasta el "palacio

[128] Baralt nació en Maracaibo y Carmelo Fernández en la provincia norteña de lo que hoy es Yaracuy.

[129] Adolfo Rodríguez sostiene que murió en 1870 (D. Mendoza, *Obra completa*, 8).

de Gobierno" adonde lo deja para que se entregue a la ley. A pesar de su obediencia frente al escritor, el llanero le pregunta al final del cuadro al escritor: "Y diga U Dotor, ¿detrás de ese serro no haberá algún yano?". A lo cual aquel responde, también crípticamente, "Sí, Palmarote. Detrás de ese cerro está el horizonte. Adiós" (142).

Así como Páez era para los intelectuales afines a su gobierno aquel que conocía el llano para apaciguar a sus gentes, el letrado para Palmarote conoce la geografía urbana y su reflejo escrito: la ley. Ante la acquiescencia del llanero a someterse a la ley, una sospechosa obediciencia confirmada por su última pregunta, el lector se pregunta ¿por qué el llanero se deja conducir por el letrado al "palacio de Gobierno" (142)? ¿Por qué la amistad no vence a la ley? La respuesta bien puede estribar en que a quien se imagina dentro del "palacio de Justicia" —y por eso es importante que el cuadro aparezca a finales de la década de 1840— es a Páez, el cuerpo que ha tendido alianzas con los letrados y con los llaneros y se ha erigido en centro rector de la nación llanera y civilizada.[130] Páez es la Ley en los poemas y cuadros de costumbres de Mendoza, al igual que lo es en otros textos aparecidos en los periódicos durante el ocaso del paecismo.[131] Allí se lo representaba en los mismos años como "escudo de las leyes, custodio de nuestras instituciones, espada de todos los ciudadanos" (A. Lozano "¡¡Páez!!") o el "Padre" que "podrá estancar la lluvia que derrama sobre este bosque hermoso" (A. Lozano, "¡¡Páez!!").[132]

---

[130] Dada la pobreza fiscal del Estado a finales de 1840 no existía palacio de justicia o de gobierno. Tal vez Páez administrara desde su casa u otras oficinas. Es elocuente, sin embargo, que se imagine como un "palacio" este espacio. Le agradezco a Tomás Straka esta aclaración. Este cuadro, como vimos en el capítulo anterior, aparece en la antología *Flores de Pascua* (1849) pero es posible que haya aparecido en la prensa con anterioridad. En nuestras investigaciones en la Biblioteca Nacional de Venezuela y la Academia de Historia, en Caracas, no pudimos dar con él. La escena de la visita del llanero-bandido a la casa de Páez, como casa de la justicia, es retomada posteriormente por el último intelectual del paecismo, Eduardo Blanco, en su novela *Zárate* (1882). Para un análisis de esta novela que dialoga con lo dicho aquí, ver el capítulo 8 en el libro de Juan Pablo Dabove, *Nightmares of the Lettered City*.

[131] Además de su poema "Impresiones del Llano", en el cuadro de Mendoza "Los muchachos a la moda" reaparece la figura de Páez como nombre que representa la masculinidad y la gloria nacionalista. En este cuadro un dandi llamado "Pepito" ha escrito una pomposa "Epístola al general José Antonio Páez". En ella, con lenguaje alambicado, tacha a Páez de "tirano", en tiempos del ascenso del liberalismo que terminaría por derrocar al general ("Los muchachos" 114). Como sucedáneos de la voz patriarcal de Páez, la lectura de esta epístola es interrumpida al tiempo por el narrador y por el padre de Pepito.

[132] Una vez Páez sale al exilio, estos llamados a que venga al rescate de sus seguidores, se convierten en recriminaciones que recibe de parte de su familia. En

Si al final del capítulo anterior analizamos cómo el narrador de este cuadro se modela como "una tercera mirada", aquella que disciplina por igual al llanero y al dandi, aquí el personaje de Palmarote se ofrece como la representación de lo "nacional popular" (Gramsci 367) que fantasea el paecismo. En otras palabras, el llanero aquí es el objeto ideal de sus leyes al punto que hace a las mismas superfluas: su sometimiento permite que emerja el color local —el humor, el traje, el acento— como la forma de una ley natural: el "ser" popular venezolano. A la manera de los artículos de periódicos que representaban diálogos entre llaneros y letrados durante el paecismo —una forma narrativa que este cuadro también adopta— Palmarote oye, respeta e inclusive se deja guiar por el letrado a través de la ciudad.[133] Como contrapartida al carácter respetuoso de este, al llanero se lo deja ostentar un humor irreverente. La simbiosis entre color local y disciplina —en donde el (auto)sometimiento a la ley permite la irreverencia como forma de color local— le da espacio al quiebre entre oposiciones que el propio personaje de Palmarote imagina entre él y el letrado, entre el llano y la cárcel. Al imaginarse como un "jasedor de leyes", dice: "si yo juera desos jasedores de leyes, la primera lei que sacaba del morde, sera: 'que se compusieran las cárceles y se les añadieran algunas piesas más', porque, Doto, puee ofreserse pará un rodeo ayí y no hai sabana'" ("Un llanero" 142). El llano como un espacio controlado, una cárcel inmensa en donde no obstante se pueda herrar el ganado, es una imagen espacial producida por los intelectuales, como Mendoza, que fantasean a Páez como el llanero civilizador, aquel que le da forma a lo nacional (el color local) y a lo civilizado (la ley) en Palmarote como sujeto ideal de la Venezuela paecista. Puede decirse incluso que es una fantasía también en otro sentido: este cuadro es un sustituto para lo que ocurre en realidad a finales de la década del 40 en Venezuela. El triunfo de Monagas y los liberales en 1849 supuso la expulsión de Páez del palacio de gobierno. En su primer exilio en Nueva York (1850–1858), no obstante, otros escritores tramarán nuevas formas de relegitimar al general para que pudiera re-

---

una carta manuscrita de la esposa de Páez, Dominga Ortiz, al hijo del general, Ramón Páez, quien fuera su secretario en el exilio, le dice: "Lo que siento es que no dicen otra cosa que el general Páez cómo nos ha dejado solos habrá puesto a Monagas de Presidente" (Dominga Ortiz de Páez, "Carta a Ramón Páez"). Le agradezco a Inés Quintero el haberme brindado acceso a estas cartas.

[133] Ver, por ejemplo, de autor anónimo, "El llanero y el cortesano".

gresar a ocupar su espacio como civilizador desde la ley o las armas. Esto ocurriría en 1859, cuando Páez vuelva de Nueva York a Venezuela y se proclame dictador (1861–1863) durante la Guerra Federal (1859–1863).

## Ramón Páez, el heredero o *Wild Scenes in the Llanos of Venezuela*

A diferencia de los intelectuales que trabajaron para su gobierno, quienes lo rodearán en el exilio serán de otras nacionalidades y contarán con otros públicos lectores. De acuerdo con John Lynch, el general contó en Nueva York con los servicios de amanuense del cubano Luis J. Montilla, profesor de español en la Universidad de Nueva York y "ghost writer" de su *Autobiografía* (J. Lynch 17). Como otros cubanos en el exilio, seguramente Montilla vio en el general un posible apoyo para el movimiento independentista de la isla.[134] El general también contaría con una pléyade de periodistas angloparlantes que lo entrevistaron en sus *tours* por Filadelfia, Boston y Nueva York.[135] Por último, y de manera más importante para este capítulo, su hijo Ramón Páez fue fundamental para fabricar su imagen literaria como llanero civilizador durante su primer exilio con miras a ganar apoyos tanto en EEUU como en Venezuela y facilitar su retorno.

Escritor de costumbres trilingüe en español, francés e inglés, Ramón Páez le abrió el espacio al general para que interactuara con

---

[134] Durante la despedida de Páez de Nueva York con destino a Caracas a fines de 1858, la comunidad cubana en el exilio lo agasajó. Ese día el poeta cubano A.M. Betancourt recitó su "Canto a Páez" en el que dice: "Bolívar libertarla [a Cuba] quiso un día; /A ti quizás cabrá la grande gloria/ de arrebatarla a su madrastra impía /Añadiendo un floron á tu victoria" (cit. en S. Camacho 17). Cuando Bolívar pensó en liberar la isla, el candidato para dirigir esta expedición fue el propio Páez. Le agradezco a Tomás Straka esta referencia. De ahí viene el propio interés de independentistas cubanos como el propio José Martí en recuperar su imagen para las campañas en prensa a favor de la independencia de Cuba. Ver su texto "José Antonio Páez" (1890) que le ha servido de prólogo a sucesivas reediciones de la *Autobiografía* del general.

[135] La visita de Páez a Filadelfia fue seguida por la prensa venezolana del momento, la cual tradujo un artículo de *The Pennsylvania Inquirer* en el *Diario de avisos y semanario de las provincias* ("Estados Unidos: recepción pública del General Páez en Filadelfia"). Para una reconstrucción de las impresiones de la prensa de Filadelfia sobre la visita de Páez, ver Dallett.

otros “sketchers” y pintores de costumbres no hispanoamericanos que vivían entonces en EEUU. Tal es el caso del escritor australiano William Frederick Mayer, quien publicó “El Llanero” en *The Atlantic Monthly* de Boston, en febrero de 1859.[136] Allí por primera vez aparece para una audiencia no hispanoparlante la narración de cómo J.A. Páez se fugó al llano, lo dominó y se hizo su civilizador. “El Llanero”, como Mayer llama a Páez, se divide en cuatro partes. En la primera, hace “un sketch” del tipo y costumbres del llanero antes de la Guerra de Independencia. En la segunda, pasa a contar el evento que, de acuerdo con él, convirtió a Páez en llanero. A grandes rasgos, se trata del episodio que abriría 8 años después las memorias del general y que había sido escrito 17 años antes por Baralt en su *Resumen.* El asalto, defensa y posterior huida del joven Páez al Llano aparecen allí referidos. El miedo a ser capturado por este crimen lo lleva, dice Mayer, a “take refuge upon the Llanos” (178). La vida que adopta en los hatos hace de él “a naturalized son of the Plains” (178). Allí no pasa a convertirse en un bandido, sino que se hace líder de los llaneros en la Guerra de Independencia. En la última parte, Mayer describe las luchas independentistas. En ellas Páez es retratado como alguien consciente tanto del traje como de la pose del llanero: “*Like his men,* he wears a motley garb —part Spanish uniform, part costume of the llanos; and he leans upon a lance, decorated with a black bannerol, which has carried death already to innumerable Loyalist hearts” (183; énfasis añadido). Tras la victoria de los patriotas en Carabobo, “the career of the Llanero closes” y Páez aparece “ci-devant” como “the president and private citizen” (187). Finalmente, brinda noticias al público de que Páez pronto habrá de volver a Venezuela tras casi una década de exilio para retomar el poder, lo que en efecto ocurrirá en diciembre de 1858 (188). Al igual que en Baralt, en el texto de Mayer es posible leer cómo Páez no es el tipo del llanero, sino que lo habita adoptando el traje dependiendo de la coyuntura política. Tal es la habilidad para mudar de vestimentas que Mayer especula que muchos de los transeúntes de Nueva York pudieron haberse cruzado en la calle Broadway con Páez sin saber que habían estado en presencia de “the lad

[136] Nacido en Tasmania, Australia, Mayer había escrito para este periódico un año antes un artículo titulado “The Gaucho”. Este texto, de acuerdo con David T. Haberly, es la primera lectura que se hace del *Facundo* para el público norteamericano, antes de la primera traducción de Mary Peabody Mann en 1868.

of Araure, the horseman of Barinas, terror of the Spaniard, victor of Carabobo, and president of Venezuela" (188).

Para escribir su texto, sostiene Haberly, Mayer se valió de una entrevista con "the elderly hero during Páez's New York exile between 1850 and December of 1858" (Haberly). Tal vez sea más adecuado pensar que Mayer conversó con Páez a través de su hijo, Ramón, quien fue su secretario e intérprete suyo en EEUU. Variadas fuentes documentan cómo Ramón Páez traducía los discursos de su padre al inglés, los leía en público y mantenía el contacto del general con la familia y amigos en Venezuela.[137] Esta no es una consideración menor: el propio Ramón Páez incluiría la anécdota de la fuga de Páez al Llano, contada por su padre a Mayer, en su libro de "sketches" *Wild Scenes in South America or Life in the Llanos of Venezuela* (1862).[138] De allí saldría casi traducido al español para componer las primeras páginas de la *Autobiografía* del general de 1867. Como secretario suyo en el exilio, Ramón inventa a su padre como el llanero civilizador en la coyuntura política de la Guerra Federal que enfrentó al proyecto paecista nuevamente con los liberales, bajo la forma de viejos antagonistas como Antonio Leocadio Guzmán y jóvenes caudillos como Ezequiel Zamora o Juan Crisóstomo Falcón.

Como texto que combina cuadros visuales y escritos con títulos como "Scenes of Fishery", "Tiger Stories" y "The llaneros", *Wild Scenes* es producto de la euforia global de la literatura panorámica y su afán organizador tanto del mundo natural como del humano.[139]

---

[137] Dice Simón Camacho en su relato de la despedida de Páez: "El Sr. Ramón Páez leyó en inglés la contestación del general [al ser despedido en Nueva York en diciembre de 1858]" (15), al tiempo que se insiste cómo Ramón hablaba "un muy buen inglés" (39). Para otras referencias a cómo Ramón Páez escribió cartas acerca de la visita de Páez a Washington, ver Castellanos (300). En las cartas que reposan en la Fundación Boulton entre Ramón Páez, su esposa Dominga e hijas surge la imagen de él como alguien que "está en cuenta de todo [en Nueva York]" (Dominga Ortiz de Páez, "Carta a Ramón Páez").

[138] A pesar de estar escrito en inglés, el libro fue conocido en Venezuela en 1863. En el periódico *El Independiente* se invita a suscribirse al libro "en idioma inglés", traduciendo el título en el anuncio como "Escenas silvestres en Sur América o vida en los llanos de Venezuela, con muchas láminas. Se reciben en casa de Rojas Hermanos". Una reseña del libro apareció firmada por Ignacio Oropeza en el mismo periódico (Año IV, no. 883) del lunes 6 de abril de 1863. Le agradezco esta referencia a Mirla Alcibíades.

[139] Este texto sería después traducido al francés y por último al español en 1927. La edición que existe en español, llamada *Escenas rústicas en Sur América o la vida en los llanos de Venezuela,* está censurada. Le faltan los últimos capítulos en los que Ramón Páez la emprende contra las figuras que ocasionaron el exilio de su

Fruto del triunfo militar y económico de su padre en la Guerra de Independencia, Ramón Páez recibió la mejor educación de su época. Estudió en el Colegio de la Parroquia de La Merced en Caracas,[140] viajó a Madrid a aprender botánica y a Estados Unidos en 1839 en donde adquirió los primeros rudimentos del inglés (Carrillo Moreno). Tras ello, estudió en el Stonyhurst College de Lancashire (Inglaterra) en donde adquirió dominio del inglés. Allí se formó en el centro industrial desde donde también, aparte de Francia, se expandió la literatura panorámica como fábrica del pintoresquismo mundial. En este lugar también reforzó su interés en la botánica, un hobby de época que, como los escritores ingleses de su generación, lo llevó a combinar el bosquejo de plantas y animales con la escritura de otros bosquejos: los "sketches of manners".[141] El ascenso social de los Páez sólo lo explica la violenta historia de la Guerra de Independencia en Venezuela. Las diferencias económicas y sociales (e inclusive de representación racial) entre Ramón Páez y su padre dan la medida del recambio en las élites que se vivió en cuestión de una generación. En *Wild Scenes* Ramón Páez se autodenominará "blanco" (6–7) y será llamado "niño Ramón" (103) o "señorito" (107) por los peones del hato de su padre, al mismo tiempo que se asqueará ante un sancocho preparado en el Llano (73).

Publicado en 1862, *Wild Scenes* narra una expedición que hizo Ramón acompañando a su padre en 1846 por los llanos de Guárico y Apure, visitando los inmensos hatos de San Pablo y de El Frío, propiedades adquiridas por su padre tras la Independencia.[142] La publi-

---

padre: los hermanos Monagas. Fruto de la euforia criollista de la década del veinte, el libro aparece dentro de otra serie: poco antes de que Robert Cunninghame Graham escribiera su biografía de Páez (*José Antonio Páez*, 1929) y que Rómulo Gallegos publicara *Doña Bárbara* (1929). Mariano Picón Salas no lo canoniza dentro de su *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX* (1940).

[140] En esta escuela estudió Andrés Bello antes de la Guerra de Independencia. Para el historiador Tomás Straka, a quien le agradezco estos datos, en esta parroquia —arruinada parcialmente por el terremoto de 1812— tenían su convento los mercedarios quienes con toda posibilidad educaron al hijo del general.

[141] En el prólogo a *Wild Scenes,* Ramón Páez confiesa su admiración por el viajero inglés Charles Waterton y por Humboldt. De la misma manera, en el texto alaba, entre otros, la escritura de militares que practicaron el género de costumbres en Suramérica como Francis Bond Head.

[142] Después de la Independencia, "At San Pablo near Calabozo Páez established an immense hato, where he ruled as a sovereign and lived like a llanero, still an expert rider and cowboy, now stouter than the wartime caudillo and dressed in a red stripped linen shirt, a pair of white trousers and a broamed brimmed hat" (J. Lynch 281).

cación de este viaje, casi veinte años después, en 1862, sirve para legitimar a su padre, durante los años críticos de su dictadura (1861–1863), como el patrón que manejaba a Venezuela eficientemente como un hato. De acuerdo con su hijo, el general viaja escoltado por cien hombres: sirvientes, guardias e invitados ingleses que se movilizaban bien aprovisionados (J. Lynch 304). La caravana que lo acompaña es, para el ojo botánico de Ramón, una muestra de la diversidad racial del país: "an assemblage of various castes composing the bulk of the population of the Republic of Venezuela" (2). Mientras el general era recibido en su hato de San Pablo como un rey —un mayoral negro sale a recibirlo, se arrodilla y le besa la mano—,[143] Ramón Páez se dedica a catalogar visual y literariamente la vida de las clases populares del llano dando una idea apacible de la paz del gobierno de su padre como un orden botánico que se refleja en este mundo patriarcal. Acompañado de amigos ingleses de sus años de escuela, un Mr. Thomas y Lord James Butler, se dedica junto con ellos a pintar orquídeas, babillas y moriches en su *sketchbook*, al tiempo que retrata las costumbres del rodeo o de la yerra de ganado. En las propiedades del general se inmoviliza la cuadrícula de tipos y costumbres, haciendo igualmente apropiables los animales, las flores y los hombres, unos y otros sin agencia ni conciencia de estar siendo ordenados por el *sketcher* venezolano (ver fig. 19).

En el transcurso de *Wild Scenes* Ramón Páez intercala los "sketches" visuales y escritos de la vida en el Llano, con escenas que interrumpen esta paz idílica. Se trata de la irrupción de bandidos como José Urbano o José Dionisio Cisneros, o del héroe independentista José Cornelio Muñoz, quienes perturban el idilio latifundista del

---

El viaje que cuenta Ramón Páez se extiende desde este hato a otra de sus posesiones, el hato El Frío, en Apure, para luego ir a recalar a otros ranchos de su propiedad como Mata Gorda y Mata Totuma o los Laureles. Así, el viaje de *Wild Scenes* no es por un territorio "salvaje" sino por un territorio recientemente adjudicado, segmentado, concentrado en pocas manos, muchas de ellas de militares de alto rango, victoriosos tras la guerra de Independencia. Evidencia de la riqueza de sus hatos está en el testamento de J.A Páez en donde dice que "en enero de 1848 tenía yo en el hato de San Pablo como veinte mil reses, setecientas yeguas, trescientas mulas y cerca de quinientos caballos" (Fundación Boulton, Papeles de José Antonio Páez, Carpeta 83).

[143] Tal vez para impresionar a sus lectores extranjeros, esta escena no es puesta en el contexto local. Esta práctica, ordinaria en el Llano, señalaba que quien besaba la mano era ahijado o ahijada de la persona frente a la cual se inclinaba o, simplemente, que pedía o recibía su bendición. Le agradezco a Tomás Straka esta aclaración.




Figura 19. "Branding Scenes", Ramón Páez. Litografía. *Wild Scenes or Life in the Llanos of Venezuela*. C. Scribner, 1862. Cortesía de HathiTrust Digital Library. Los tipos no son conscientes de ser retratados por el *sketcher* Ramón Páez.

Llano. Estas viñetas llevan consigo un propósito pedagógico.[144] Las historias de insurrección de estos personajes históricos sirven para ilustrar las cualidades del general Páez como fuerza del orden. A través de las armas, el padrinazgo o el acuerdo de paz, el general restituye el orden tanto en sus hatos como en la República (varios de esto pactos suceden en sus hatos). Al someter a estos "bandidos", para su hijo, el general está refrendando un acuerdo de paz con el "pueblo": "The people turned again to Páez and reminded him of his promises to stand by them and protect their liberties" (377).

Producto del afán ordenador de esta literatura, de su educación extranjera y de su posición en la política venezolana, el texto de Ramón Páez puede ser leído de varias maneras. A la vez como una defensa del paecismo durante la Guerra Federal (1859–1863), un desagravio a su figura tras sufrir su segundo y final exilio a Nueva York en 1863 (la segunda edición del libro es de ese año), un relato de viajes de un hombre que ve con ojos de extranjero y a la vez de heredero el Llano que hizo famoso a su padre, y como una celebra-

[144] A pesar de ser retratado como un bandido por Ramón Páez, José Cornelio Muñoz (1794–1849) fue héroe patriota en la batalla de Queseras del Medio, compadre de Páez y luego su contendor armado y vencedor en la Batalla de los Araguatos (1848). Tras esta batalla Páez sale al exilio. Le agradezco a Tomás Straka esta referencia.

ción nostálgica de la paz como orden que existió durante los gobiernos pasados de su padre. En todos estos casos, para él, este orden estaba siendo destruido por los liberales.[145] En la coyuntura de la Guerra Federal y en momentos en que su padre es dictador en Venezuela, las escenas ejemplares de pacificación de bandidos de las décadas del 20 y 30 son todo menos anacrónicas. Reconstruidas desde el presente, son llamados a fortalecer su imagen como civilizador del Llano. En este sentido, el año de 1862 (año de publicación de *Wild Scenes*) es un eco del de 1846 (el año que se relata en el libro) en tanto ambos años son, cual espejos, amenazas a la paz como orden. Mientras 1862 es la víspera de la derrota del paecismo en la Guerra Federal, 1846 es la víspera de la entrega del poder por parte de Páez a Monagas.

Ambos años son pivotes no sólo en la arena política sino en el orden de la representación en los textos de Ramón Páez. La división entre el pasado idílico de la Venezuela hacendataria del paecismo (1846) y la amenaza a la dictadura de su padre (1862) es replicada en la propia estructura de *Wild Scenes*. Antes de la llegada al poder de Monagas en 1847, la primera parte del libro se ocupa en cantar el orden del hato paterno y dentro de él a los llaneros como "jolly people" (119), "children of nature" (215) o "superstitious children of the Llanos" (55). Por su parte, el general Páez aparece como "our leader" (465) or "first Rider of the Llanos" (3). Una vez Monagas sube al poder, Ramón Páez procesa el inicial salvajismo pintoresco de las "wild scenes" de otra manera. De pacíficos peones se pasa a retratarlos como una "dastardly mob" una vez estalla el conflicto entre Páez y Monagas (470). El propio Monagas, en tanto némesis de Páez, es retratado como "the terror of the Eastern provinces", "Bedouin of the Llanos" (373) o "Tiger of the East" (377). A diferencia de su padre que aparece, como jinete, desprovisto de cargados referentes que lo hagan "otro" como hombre de a caballo, Monagas es descrito a partir del portafolio de imágenes orientalistas que, con seguridad, Ramón

[145] Desde luego, Ramón Páez no era el único en idealizar a Páez ante la consolidación del liberalismo. Cecilio Acosta escribe en 1858 su "Canto patriótico al Ciudadano Esclarecido" en que pide la vuelta de Páez, "como el alma enamorada del *cántico espiritual*", dice Straka (*La república fragmentada* 83), aterrado "ante el germen de la rebelión [que] cundía en los campos y en los arrabales de las ciudades. Los más pobres, los iletrados, los negros estaban soliviantados. Hablaban de oligarquía feroz, que les succionaba la existencia y que había que eliminar" (*La república fragmentada* 84).

Páez leyó en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento: "fierce in looks and menacing in tone, with a head more like a polar bear than a South American savage" (89).[146]

Hasta Ramón Páez los cuadros de costumbres emergidos del Llano —desde Baralt hasta Daniel Mendoza— no habían puesto en estrecha proximidad "raza" y tipos populares del llanero. Al descansar más sobre las conflictivas representaciones heroicas o pacíficas del llanero —entre la libertad como independencia o insubordinación— su violencia nunca se había visto como una manifestación de la moralidad sobre el cuerpo de las clases populares. Tras el ascenso de Monagas y sobre todo tras la coyuntura de la Guerra Federal —momento de escritura de *Wild Scenes*— la "raza" surge en Ramón Páez como una manera de despolitizar los reclamos de igualdad no sólo de habitantes del Llano sino también de las poblaciones negras e inclusive de los líderes liberales blancos. La Guerra Federal es para Ramón Páez una revolución iniciada por estos en contra de los conservadores en representación —oportunista, para el escritor— de las "colored races" (razas de color) (473). Para Ramón Páez, la civilización yace en el "conservative element" (473) como garante del orden social como un orden cuasi-botánico en tanto son ellos quienes, a falta de inmigración blanca, salvarán a los no blancos de la ruina (51). Como demagogos que movilizan la guerra de razas, los liberales, al darles la "terrible weapon" del sufragio universal a los no blancos sólo por buscar "their own aggrandizement", han llevado a Venezuela al filo de la barbarie (473).[147] De esta manera, los reclamos de igualdad de los sectores populares son borrados y hechos parte de una lucha entre blancos por una administración, racional o irracional, de los subalternos. La guerra de razas surge en Ramón Páez como una aberración —un desorden antinatural— en que los blancos liberales se alían con las clases

[146] Esta descripción de Monagas es similar a la que hace Sarmiento del general Facundo Quiroga. En ella parece retratado como un tigre. Como es sabido, Sarmiento integra a Quiroga al repertorio de imágenes francesas del "Oriente": "tenía [Quiroga] de ordinario la cabeza inclinada i miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin" (81). El orientalismo romántico de *Facundo* funda una comparación artística que haría carrera en las letras venezolanas. Por ejemplo, Eduardo Blanco la retomaría en *Zárate*. De acuerdo con ella los habitantes del llano venezolano se parecen a los cuadros con motivo argelino de Horace Vernet (*Zárate* 43).

[147] Aquí reemerge la categoría de "guerra de colores" que Bolívar ya había movilizado para hablar de las guerras en el Llano venezolano en 1813 y 1814. Pino Iturrieta reconstruye las maneras en que las Sociedades Liberales de finales de la década de 1840 usaron un lenguaje acerca de los derechos a la tierra y a la libertad en contra de los privilegios de los blancos (*Las ideas* 148).

populares no blancas en contra de sus aliados naturales, los blancos conservadores, para destruir la civilización en Venezuela. Esta aberración se representa en un cambio de representación literaria tanto de los sectores populares como de los líderes blancos liberales. Así, el pintoresquismo de la escritura de tipos y costumbres toca con la estética gótica. Mientras los liberales son representados como monstruos o criminales —Monagas es representado como un oso polar (89), el general Ezequiel Zamora como un "wretch" (452) o "convict" (451)— las clases populares pasan de ser vistas de "jolly people" a "frantic blacks" (473), debido a la falta de buen tutelaje que han hecho los liberales soliviantándolas en contra de los conservadores.

El atentado contra el orden incitado por los liberales surge, para Ramón Páez, de la injusta invocación que hacen estos de la desigualdad como sostén del paecismo. Por ejemplo, al relatar cómo él y su padre eran conducidos a prisión en 1848, Ramón Páez recuerda cómo el militar federal Ezequiel Zamora invitaba a un grupo de esclavos a lincharlos: "Here, boys, comes the Lord and Master [Páez] who has kept you in bondage all these years, while we *Liberales* have been striving to free you" (472).[148] La invocación de la memoria de ultrajes históricos vivos en el presente, aunque representada aquí como una táctica política de Zamora por Ramón Páez, abre una grieta en el orden botánico de las tipologías de *Wild Scenes* para explicarlo como un sistema de sujeciones políticas en donde la historia es borrada o activada en beneficio de unos y en detrimento de otros. Como vemos, los conflictos raciales durante la Guerra Federal convocaban la memoria de la esclavitud en Venezuela tras casi una década de su abolición por Monagas en 1854. Inclusive liberales como Juan Crisóstomo Falcón, en el decreto de triunfo en 1863 sobre Páez, tuvo que insistir que jamás se restablecería la esclavitud en Venezuela (Straka, *La república* 27).

Ramón Páez refuerza la obliteración de estos conflictos raciales como conflictos políticos con la construcción de su padre como una figura no política de autoridad entre el estado y las poblaciones insurreccionadas. En efecto, la anécdota de cómo Páez adquirió en su juventud las habilidades del llanero sin serlo, explican, para Ramón

---

[148] "Boy" [niño] es una palabra que empleaban los blancos racistas para hablar acerca de los hombres negros en el sur de Estados Unidos. De manera muy interesante, al escribir durante la guerra civil estadounidense (1861–1865), Ramón Páez usa en variadas instancias el repertorio de imágenes y lenguajes racistas de la historia de ese país para describir las poblaciones negras de Venezuela.

Páez, cómo pudo disciplinar a los llaneros, hacerlos sus soldados y derrotar a los ejércitos españoles sin confundirse jamás con "the hordes of undisciplined Llaneros" (304). El propio Ramón es consciente de que está usando la anécdota que su padre le contó a Mayer en 1858 y a Baralt en 1840, no para unir la historia del Llano con Páez, sino para separar al general tanto del Llano como de las clases populares que lo habitaban: "How he [J.A. Páez] came there [to carry the plans successfully of defeating the Spaniards], and by what means he acquired the requisite proficiency for the arduous enterprise, the following anecdote of his early career will explain" (305). Tras explicar la génesis de la anécdota pasa a parafrasear el texto de Baralt y Mayer y dar las coordenadas básicas del que será el relato que adoptará su padre en su *Autobiografía* cinco años después. Esta anécdota inventa a Páez como *Deus ex machina* —ajeno a la historia de Venezuela, pero al mismo tiempo su fundador— en tanto se diferencia de las masas (racializadas en 1862) debido al poder pacificador que tiene sobre ellas, así como de las élites en tanto posee un conocimiento que estas no tienen sobre el Llano. De esta manera Ramón construye al general como el llanero civilizador sobre el cual reposan las fantasías conservadoras de la paz como orden. Una imagen fundamental para legitimarlo en el poder dictatorial en la coyuntura de 1862.

Paradójicamente, los reclamos de poder de Ramón Páez —su autoridad política, literaria e inclusive familiar— descansan sobre un reclamo a la vez pecuniario y simbólico de índole personal: la herencia. Representarse como heredero del general Páez es para él muy importante dado su carácter de hijo primogénito pero ilegítimo.[149] En *Wild Scenes*, Ramón se inventa como heredero. Por ello hace un inventario de los hatos y peones de su padre al tiempo que aquilata la imagen de Páez como "Our Leader". Será la imagen del llanero civilizador, recogida y reescrita por él en *Wild Scenes* la que podría garantizar que las propiedades perdidas por su padre en sus exilios le fueran devueltas a sus legítimos herederos, al mismo tiempo que Venezuela misma

---

[149] Ramón fue el primer hijo del general, pero nacido fuera del matrimonio, al parecer fruto de una relación con una mujer colombiana de apellido Ricaurte (Castellanos 300). Su calidad de hijo ilegítimo suscitó un amargo conflicto por su sucesión con la esposa del general, Dominga Ortiz. Tras la muerte del general en Nueva York en 1873, Ortiz denunció en prensa que Ramón no era hijo suyo —llamándolo Ramón Ricaurte— y condenando su manejo del testamento como "vicioso albaceazgo" (D. Ortiz, "Protesta" 3). Le agradezco a Mirla Alcibíades esta referencia.

pudiera volver al poder del paecismo. Reproducir una imagen de su padre en donde el patrimonio personal y la patria deseada desde el exilio se conjugasen armónicamente legitima los propios reclamos de Ramón como heredero tanto de las tierras de su padre como de su legado como figura política. De esta manera, Ramón se representa como patricio, heredero de la patria-patrimonio (Martínez Peláez), un coto vedado que escribe en *Wild Scenes* en contra de quienes pretenden arrebatarle su herencia. Por eso, ante los reclamos políticos de afros y liberales blancos, él los devuelve a principios organizativos como "raza" —en el caso de los esclavizados— o formas del desorden monstruoso —en el caso de los liberales blancos.

## Poncho y levita: Páez en la cultura visual de tipos y costumbres

A pesar de ser consciente de su imagen pública, o quizá por serlo, el general Páez nunca se fotografió como llanero. Solo aparece en litografías y dibujos de tipos y costumbres como llanero, pero en ellas siempre hay una separación entre Páez y el tipo popular del Llano: en la rúbrica descriptiva se habla de "costume" o de "traje" para marcar un atuendo que el general se pone y se quita. La técnica de estas imágenes, en tiempos de la fotografía, remarcan este registro como uno idealizado o perteneciente al pasado. Ramón Paez pintó a su padre para su *sketchbook* de 1846 cuyos materiales constituirían el archivo para escribir *Wild Scenes* en 1862 (ver fig. 20). Este dibujo a lápiz, sin embargo, no aparece en la edición de este libro, tal vez debido a que ofrece una imagen pacífica del general en tiempos en que imágenes bélicas suyas eran necesarias en la coyuntura de la Guerra Federal. En este dibujo vemos un cuerpo sacado del anonimato por la rúbrica explicativa que adornaba los cuadros de la época: "General Páez in the costume of the Llanos". Dibujado para un público extranjero, aquí Páez es el llanero típico, legítimo propietario del Llano, irremplazable por el extranjero, pero traducible para él: la leyenda debajo de la imagen está en inglés. Páez posa de pacífico morador del campo. Desmontado del caballo, con la espada en posición pasiva (casi un bastón), allí el general es más el poncho, las polainas y el sombrero que las armas que lo hicieron famoso: el caballo y la lanza. Es un dibujo que en su aparente simpleza da la impresión de la sencillez de costumbres —la armonía y la paz— que para Ramón representaron los gobiernos de su padre.



Figura 20. "General Páez in the Costume of the Llanos (see larger picture)", Ramón Páez. Lápiz sobre papel. 1846. Alfredo Boulton. *20 retratos del general José Antonio Páez*. Ediciones de la Presidencia de la República, 1972, p. 38. De acuerdo con Boulton, Ramón Páez hizo este bosquejo en su libreta de apuntes en su visita a las haciendas de su padre. Años después, el dibujo le serviría para redactar parte de su libro *Wild Scenes*



Figura 21. "J.A. Páez, en su traje de llanero", Fritz Georg Melbye. Litografía. *Autobiografía del General Jose Antonio Paez*. Tomo 1. Hallet & Breen, 1867–1869, p. 175. Cortesía de HathiTrust Digital Library. Páez aquí es visto como el llanero de la paz: desmontado del caballo, no exhibe la lanza que lo hizo famoso en la Guerra de Independencia.

En otra instancia del tipo del llanero, encontramos un grabado en que Páez aparece vestido nuevamente a la usanza del Llano. Se trata de la litografía del artista danés Fritz Georg Melbye (ver fig. 21). Amigo y colaborador de Ramón en Nueva York, Melbye prestó "his valuable collection of sketches" (vi), como lo reconoce el hijo del general, para ilustrar sus *Wild Scenes*. Esta litografía, sin embargo, no apareció en la primera edición de su libro, sino en la *Autobiografía* del general (1867) con la leyenda "J.A. Paez, en su traje de llanero".[150] El historiador de arte venezolano Alfredo Boulton sostiene que esta litografía de Melbye se inspiró en los apuntes que hizo Ramón al lápiz de su padre en 1846 al tomar las notas para su libro publicado en 1862 (37). Al igual que la que pintara su hijo, esta litografía de Melbye sirve para imaginar a Páez como un llanero de la paz: la lanza no apunta, el jinete está desmontado, el poncho levantado no oculta armas. Con un título similar al del dibujo de Ramón Paéz, pero esta vez en español, en ella Páez habita el tipo: el poncho es *su* traje.

Al contrario del portafolio de litografías que lo retratan como llanero, en más de veinte ocasiones Páez se hizo fotografiar como general (Boulton 73). El primer tomo de su *Autobiografía* (1867) contiene dos imágenes. Una en portadilla pone en litografía una imagen fotográfica de Páez en uniforme de general (ver fig. 22); la otra, perdida en la página 177 del primer tomo, es la litografía de Melbye. La imagen litografiada de Páez como general es el revés constitutivo del "sketch" de Melbye. Esta litografía, en la que posa como general, presumiblemente también de Fritz Georg Melbye, está basada en una fotografía de Mathew Brady de 1854, fotógrafo muy popular entonces en Nueva York y a cuyo estudio acudieron a fotografiarse "estadistas, políticos y militares como Abraham Lincoln, Lee, John Quincy Adams, McKinley, [y] hasta las actrices más populares" (Boulton 73) (ver fig. 23). En ella aparece Páez como parte de otro repertorio de imágenes decimonónicas: las de los caudillos napoleónicos latinoamericanos. En esta imagen no necesitamos el marco explicativo del cuadro de costumbres que nos diga: "José Antonio Páez en su traje de general". La extrañeza que causa

---

[150] Esta litografía aparecería también en la tercera edición de *Wild Scenes* de 1873, pero con la leyenda explicativa de "Our Leader". Con cambios sustanciales, la tercera edición, un homenaje a su padre en el año de su muerte, lleva el título *Travels and Adventures in South and Central America with Life in the Llanos of Venezuela.*



Figura 22. "Litografía de J.A. Páez", Fritz Melbye. *Autobiografía del General Jose Antonio Paez.* Tomo 1. Hallet & Breen, 1867–1869, p. 8. Cortesía de HathiTrust Digital Library. Convertida en una imagen pintoresca, esta litografía pertenece a otro archivo decimonónico que convive con el de las tipologías laborales: los caudillos latinoamericanos en pose napoleónica.



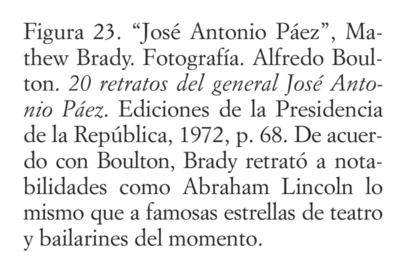


Figura 23. "José Antonio Páez", Mathew Brady. Fotografía. Alfredo Boulton. *20 retratos del general José Antonio Páez*. Ediciones de la Presidencia de la República, 1972, p. 68. De acuerdo con Boulton, Brady retrató a notabilidades como Abraham Lincoln lo mismo que a famosas estrellas de teatro y bailarines del momento.

ver el original fotográfico de Brady trasmutado en una litografía más afín al pintoresquismo del "sketch" nos propone una pregunta: ¿por qué no nos tomamos como "pintorescas" estas imágenes del militarismo decimonónico y sí las imágenes de Páez como llanero? Las dos únicas imágenes de su voluminosa autobiografía en dos tomos —Páez en casaca napoleónica y Páez en traje de llanero—, la primera sin pie de foto, la segunda sí, deben guiar la lectura de cada uno de los tomos. Ambas imágenes en su conjunto inventan a Páez tal cual él quiso imaginarse —y tal cual lo imaginó el sanedrín de letrados que lo rodearon en vida y cuyos textos estudiamos en este capítulo—: como el llanero civilizador, alguien que traza las alianzas con los sectores populares vestido como llanero al tiempo que media, como representante del Estado, ataviado con casaca militar.

## Capítulo 5

# LA INVENCIÓN DEL TIPO DEL INDIO: LITERATURA PANORÁMICA EN LA FRONTERA AMAZÓNICA

El siglo XIX en América Latina es también la historia del avance del Estado sobre zonas del *hinterland* que conformaban grandes territorios integrados hoy a las naciones. Este fue un proceso de homogeneización de poblaciones que habían tomado la decisión de fugarse o ser indiferentes frente al aparato colonial y, después, republicano. Conformadas por cimarrones, indígenas, mulatos, blancos y mestizos desplazados o desertores de guerra, estas comunidades se constituyeron en torno a espacios de difícil apropiación para el Estado.[151] Este es el caso, entre otros, de los Llanos vistos en el capítulo pasado, de la Patagonia y pampa argentinas, o la Amazonía. Paradójicamente, será a partir de estas poblaciones que los Estados-Nación producirían sus tipos nacionales. El llanero lo mismo que el gaucho —o el cowboy o el cosaco— son culturas producto de la frontera. A medida que avanzaba el siglo, sus experiencias fueron reducidas a tipologías mientras se incorporaban sus territorios a los Estados en expansión.

---

[151] Inclusive hombres del patriciado se refugiaron en la frontera amazónica colombiana. Es el caso de José Acevedo y Gómez quien, tras la llamada Reconquista Española (1816), moriría a consecuencia de la malaria en el actual departamento de Caquetá. Su hija, la escritora Josefa Acevedo de Gómez, escribió a propósito de esta fuga a la frontera amazónica el poema "Una tumba en los Andaquíes" (1823) y el boceto de notabildiad "Recuerdos nacionales. José Acevedo i Gomez" (1860). El general José María Obando tambien se refugió en el Caquetá, huyendo de amanazas de muerte, en su vía al exilio peruano en 1841. Ver las apreciaciones de Obando sobre el pueblo de Mocoa (Putumayo) en *Apuntes para la historia* (2: 233).

En este capítulo quiero leer la escritura de costumbres como el brazo cultural de esa expansión. Más allá de la frontera agrícola esta escritura fue una táctica que cumplió una estrategia asimiladora. Borró las historias de la violencia que produjeron estas comunidades y sobre ese vacío produjo tipologías para incorporarlas a los álbumes nacionales. Para mostrar al cuadro de costumbres como arma estatal de incorporación al Estado —algo así como una política cultural para ocupar y controlar los márgenes de este (Scott 11)— me propongo visitar el Caquetá a mediados del siglo XIX, hoy parte de Colombia, en el noroeste amazónico. De difícil acceso, conformado por la cordillera andina que cae hacia la selva, desde la invasión española el Caquetá fue refugio para diversas comunidades huyendo del avance civilizador. Durante la colonia, los españoles llamaron a estas montañas El Andakí.[152] Para mediados del siglo XIX, allí se encontraban comunidades indígenas de familias lingüísticas diferentes con historias de asentamiento y movilidad distintas, así como descendientes de peones huidos del régimen hacendatario o cimarrones fugados de la economía esclavista de la plantación. Se trata de un espacio plurilinguístico y pluricultural que se asemeja a los "shatter zones" que James C. Scott ha estudiado para el caso de las montañas del sureste asiático. Para él estos son espacios caracterizados por "geographical inaccessibility and enormous diversity of tongues and cultures" (Scott 8).

En lo que sigue abordaré tres textos que entre 1854 y 1857 imaginaron un orden para este diverso paisaje cultural, unos entendiéndolos como espacios fuera de la nación, otros tratando de nacionalizar a sus poblaciones. El primero es un texto del viajero y religioso Manuel María Albis (¿1823?–¿?), el segundo de los escritores de costumbres José María Vergara y Vergara y Evaristo Delgado (1831–1930) y el tercero del militar italiano Agustín Codazzi. A partir de estos cruces, reescrituras y relecturas entre misioneros, *sketchers* urbanos y militares —relaciones que no eran raras en la administración de la frontera en América— en este capítulo leeré la escritura de costumbres como un laboratorio donde se fabricaban tipos nacionales. En este caso uno en particular: el tipo del "indio".

[152] El viajero Manuel María Albis, central en este capítulo, utiliza la expresión "montaña" para referirse a las selvas del Piedemonte andino durante el medio siglo XIX. El Alto Caquetá era denominado por los españoles "las provincias de la montaña" (Ramírez de Jara 38).

## Manuel María Albis, un excéntrico en la frontera

El presbítero Manuel María Albis es prácticamente un desconocido para la historiografía literaria. De poca educación formal, tal vez entrenado por los jesuitas en la década de 1840, Albis maneja el repertorio de escritura misionera del siglo XVIII. Entre sus lecturas están más el jesuita Joseph Gumilla que los *sketchers* urbanos contemporáneos suyos. Párroco de la aldea de Garzón (Huila), parte hacia el Alto Caquetá en 1854. La pregunta por las razones que lo llevaron a irse a estas regiones de frontera —llamadas por Benzo, "la Colombia menor" (21)— no son claras. A partir de las pocas fuentes disponibles, es posible pensar que huyó tanto de la disciplina eclesiástica como del reclutamiento militar. En contra de su voluntad, su superior, el obispo de la ciudad andina de Popayán, Manuel María Bueno, le ordenó hacerse cura de un pueblo de su diócesis, a lo cual "mal avenido ya con las prácticas de la civilización prefirió huir de lo que llamaba su esclavitud, y se refugió en una aldea llamada La Ceja, esperando la ocasión oportuna para internarse de nuevo en los bosques" (Gutiérrez de Alba 280–81). Su desatención a las órdenes de su superior podrían haberlo puesto a merced del reclutamiento militar de la guerra civil de 1854. Albis se encontraba no sólo en una región conflictiva sino con la edad conveniente para ser reclutado. Sabemos que había tenido fatídicas experiencias como recluta en la guerra civil de 1851 (Gutiérrez de Alba 280). Por ello no quería tener nada que ver con los frecuentes enfrentamientos armados, particularmente comunes en el Estado del Cauca, adonde había sido designado por su superior.

La década de 1850 en la actual Colombia fue una de gran inestabilidad política. El Estado del Cauca —que comprendía entonces los Andes occidentales, parte del Llano y el sur amazónico colombianos— estuvo en el centro de las reacciones a las reformas liberales. Durante el gobierno del general caucano José Hilario López se harían efectivas las reformas iniciadas por su paisano, el general Tomás Cipriano de Mosquera, a finales de la década de 1840. Tan sólo ocho años después de la reincorporación de los jesuitas, el gobierno de López decretó nuevamente su expulsión proponiendo la separación entre Iglesia y Estado.[153] Sumado a esta reforma, percibida por

[153] Expulsados en 1767 por el rey Carlos III, los jesuitas fueron aceptados en Colombia, ahora bajo la República, en 1842. Poco después ya contaban con una red

los conservadores como un asalto a la civilización, decretó la emancipación de los esclavizados en 1851.[154] Ese mismo año, las élites conservadoras del Cauca, entre ellos terratenientes esclavistas, reaccionaron rebelándose frente al gobierno, dando comienzo a una guerra civil (Londoño Vega 37). Tanto la expulsión de los jesuitas como la emancipación de los esclavizados causaron levantamientos que, al incrementar el reclutamiento, debieron abrir las exclusas de la emigración hacia las regiones de frontera.

Como posible trásfuga, en el Caquetá de 1854 Albis ocupará la excéntrica posición de ser un desertor lo mismo que un misionero en tiempos de ataque gubernamental al sistema de las misiones.[155] Lo encontramos en 1854, viajando a espaldas de un carguero, entre las poblaciones Inga cercanas a la cordillera occidental (ver fig. 24). De acuerdo con las acuarelas e informes de la Comisión Corográfica en su séptima expedición al Caquetá en 1857, aparece tres años después como “cura en Mocoa” tal vez sin designación oficial alguna (Codazzi, “Carta desde Timaná” 237) (ver fig. 25).

Estas acuarelas dan cuenta de cómo Albis cubrió una gran distancia dentro de la Amazonía noroccidental —del piedemonte andino a Mocoa— para un cura que debía permanecer sedentario en la aldea de su control. Acaso su carácter nómada nos muestre su desafiliación institucional o la calidad muy tenue de sus vínculos con el obispado de Popayán. Oriundo del Alto Magdalena, Albis con seguridad conocía la historia del Caquetá como refugio con poco control gubernamental, una frontera, como otras, que constituía una tentación para escapar de las presiones fiscales, militares o laborales (Scott 30). Un conocimiento vernáculo mantenía vivos los flujos entre la cuenca del Magdalena y del Amazonas en los siglos que mediaron entre los primeros desplazamientos forzados de indígenas, durante la conquista española, pasando por las rutas coloniales del cimarronaje hasta el viaje de desertores tras la Independencia. Estos caminos debían estar en uso activo durante mediados del siglo XIX,

---

de colegios y noviciados bien establecida, inclusive en la región del Caquetá y Putumayo. Albis bien pudo haber sido parte de ella (Cortés Guerrero, *La batalla* 202).

[154] La Constitución de 1853 iría más allá. En ella se proclamó la libertad de cultos, se elevó a rango constitucional el decreto que emancipó a los esclavizados y se proclamó la libertad de enseñanza de todos los ciudadanos, derogando la necesidad de ostentar un título universitario para ejercer cualquier profesión.

[155] La expulsión final de los jesuitas se haría efectiva en abril de 1853 (Cortés Guerrero, *La batalla* 208).

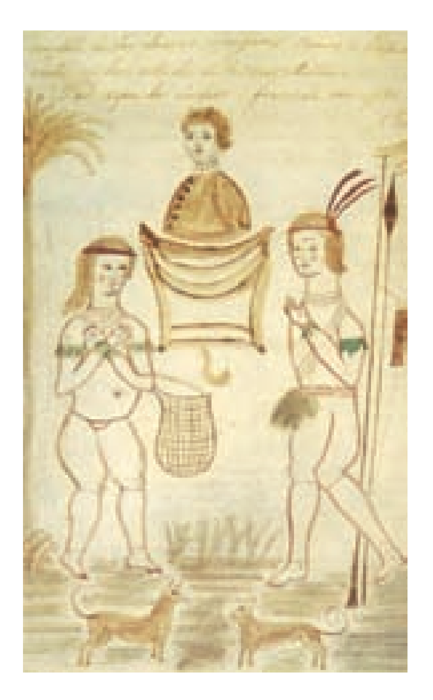


Figura 24. "Albis viajando con cargueros", Manuel María Albis. *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991. Cortesía de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. En una imagen clásica de la literatura de viajes, aquí vemos a Albis nómada, pero dependiendo de los indígenas cuyo mundo terminaría habitando.



Figura 25. "El Cura de Mocoa, capital del territorio del Caquetá", Manuel María Paz. *Libreta de apuntes de Manuel María Paz*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011. Recientemente descubierta, la libreta de apuntes de Paz nos muestra el mundo diverso de las rochelas del Caquetá, y dentro de él a Albis.

debido a los múltiples eventos políticos que, como vimos, estimularon la huida de la región andina para poder sobrevivir en la frontera amazónica a las frecuentes guerras civiles ya que "the more a state pressed its subjects, the fewer subjects it had. The frontier underwrote popular freedom" (Scott 4).[156]

Al igual que la frontera marcaría la historia de desplazamientos de Albis, lo haría con las comunidades que lo antecedieron en estos espacios. La alta Amazonía colombiana y los grupos indígenas que habitaban en ella ya habían sido "sometidos al régimen colonial y repartidos en encomiendas" desde finales del siglo XVI (Pineda Camacho y Llanos Vargas 19). Sin embargo, desde entonces, varios intentos por reducir estas poblaciones se toparon con resistencias. O bien los misioneros morían envenenados —como es el caso de Manuel Hermosilla en 1790—[157] o los indígenas se fugaban de las "reducciones" como le ocurrió a la misión de Los Canelos, comandada por el misionero Fray Juan Ortega en 1788, entre otros ejemplos (C. Domínguez et al., "Concepciones" 54). Como resultado de la Guerra de Independencia, y ciertamente durante la primera mitad del siglo, el Caquetá estaba aislado administrativamente de las principales poblaciones andinas. En la constitución de 1843 aparecía como un territorio nacional administrado por Bogotá; después, en 1855, fue incorporado al nuevo Estado del Cauca, bajo la autoridad de Popayán (Appelbaum, *Mapping* 138). Gracias a su carácter remoto, tenía una larga historia de intercambios con el Imperio del Brasil. Las comunidades indígenas sostenían relaciones comerciales no sólo con mestizos y blancos colombianos sino con brasileños que subían por el río Apaporis, Yapurá (río Caquetá en Brasil) o Vaupés para intercambiar hachas, espejos, anzuelos y arpones a cambio de quina, cuerdas, hamacas, canastos y plumas (Wallace en Pineda Ca-

[156] Las conexiones entre ambas cuencas, como ruta de salida del Estado-Nación colombiano, podían incluso estar abiertas entonces a través de viejas trochas prehispánicas (Gómez López 31).

[157] Codazzi refiere varios casos de misioneros envenenados, perseguidos o ahogados por los indígenas en el Caquetá. El primero que documenta es el del padre Ferrer en 1611 en el bajo Caquetá (en Felipe Pérez, *Jeografía* 1: 461). Las misiones se establecieron finalmente allí en 1637. A finales del siglo XVII la mayor parte de la población indígena destruyó o abandonó los pueblos fundados; incluso en algunos casos dieron muerte a los misioneros o estos dejaron definitivamente la misión (Pineda Camacho y Llanos Vargas 165, Gómez López, "Yunguillo" 154). Estas resistencias continuarían a lo largo de los siglos venideros como veremos para el caso de Albis.

macho y Llanos Vargas 97). Como vemos, el Caquetá al que Albis entra es un espacio donde conviven de vieja data cimarrones, mestizos y poblaciones indígenas naturales de ahí o desplazados (Gnerre 43). En el transcurso de la Conquista, la Colonia y las primeras décadas de la República, esta región continuaba convirtiéndose en lo que era, durante el periodo colonial, denominado rochela, es decir, un "sitio de refugio tanto de poblaciones mestizas [o indígenas], que escapaba al control estatal y al de los hacendados, como de los desertores de las milicias, reos, prófugos y esclavos fugitivos" (Conde Calderón 35). Aquí usaremos "rochela" de la misma manera que Scott usa "shatter zone": como una zona de refugio "to which those wishing to evade or to escape bondage fled" (24).[158]

Tras varias idas y vueltas entre Garzón (Alto Magdalena) y el Alto Caquetá, Albis no regresa más a los centros poblados andinos. El viajero y escritor de costumbres español José María Gutiérrez de Alba (1822–1897) lo encuentra viviendo entre las rochelas en su viaje por Colombia en 1873. Dice que la presencia de Albis lo impresionó "poderosísimamente" (280). Lo describe así:

> [E]l padre Albis, de 55 a 60 años, de mediana estatura, de rostro enjuto y musculatura vigorosa, tiene todo el aspecto del indígena, cuyos rasgos característicos lleva muy marcados en su actitud y en su rostro; … En su última salida, el Obispo de Popayán, su prelado, se empeñó en hacerle aceptar la cura de almas de un pueblecito de su diócesis; pero él, *mal avenido ya con las prácticas de la civilización, prefirió huir* de lo que llamaba su esclavitud … En este tiempo hizo varias salidas a tierra civilizada; pero echó tanto de menos en ella las costumbres de los indígenas, *convertidas ya en las suyas propias* que no tardó en regresar a los bosques a disfrutar de los encantos de la naturaleza. (280; énfasis añadido)

Tras veinte años de vida allí Albis se asimiló a la vida seminómada. En lugar de "reducir" a estas poblaciones y convertirles en parte del pueblo nacional, como lo pretendían, con su escritura, otros escritores

[158] En este sentido, a diferencia de las que ha denominado Mary Louise Pratt "contact zones" (*Imperial Eyes* 8), en las rochelas no se vivían relaciones asimétricas fruto de la violencia colonial como podían ser las sometidas a las misiones institucionalizadas. En las rochelas, por el contrario, podía existir un sentimiento de libertad e ilegalidad compartido por las distintas culturas que se encontraban en estos lugares, dotando de cierta, si no hermandad, sí complicidad, sellada por el celo libertario. El historiador local del Caquetá, Felix Artunduaga Bermeo, sostiene que "por tres siglos se consideró al Caquetá la tierra de la paz, la esperanza y la libertad" (32).

de costumbres, Albis las hace parte de otra asociación comunitaria y no nacional. Al rehusarse a seguir el mandato eclesiástico o militar, Albis es "encuadrado" por Gutiérrez de Alba, pero en movimiento, como un personaje atípico, veinte años después de huir del Estado Nación. En la acuarela de Gutiérrez de Alba lo podemos ver como un exmisionero que se mueve entre culturas desafíando al Estado al negarse a ser parte de él (ver fig. 26). Allí lo vemos armado con un rifle, descalzo y con un bastón de caminante. No ostenta ninguna marca de su dignidad eclesiástica. Antes bien, exhibe un traje que es en todo diferente a un uniforme. Hecho de diferentes telas y vegetales, su figura no cabe dentro de ninguna tipología. Su independencia frente a la jerarquía eclesiástica y militar toma forma en ese rifle, un arma que lo hace un hombre que protege la comunidad fronteriza y no se impone sobre ella: el rifle apunta hacia adentro (de la nación) y no hacia afuera, protegiendo sus márgenes de la incursión de agentes estatales.

## El mundo de *Curiosidades*

Es en este contexto de guerras, fugas y reformas que Albis decide internarse en el Caquetá como hombre religioso que huye de la guerra sin ninguna infraestructura ni apoyo estatales. A partir de sus viajes produce un cuaderno hecho de papel prensado y escrito con "sal, vinagre y cardenillo" (219) y lo llama *Curiosidades de la montaña i médico en casa* (1854) [En adelante *Curiosidades*]. A la manera de la memoria misional, Albis cataloga allí las costumbres, las lenguas, los animales y las plantas de esta región. Sin embargo, antes que ordenar este mundo, da cuenta de su inestabilidad a través de una práctica contraria a la del *sketcher*. Albis confiesa no entender lo que ve y decide, con duda o miedo, preguntar. *Curiosidades* es su único texto conocido y uno de los pocos en narrar la Amazonía occidental colombiana a mediados del siglo XIX. El manuscrito narra fragmentariamente los varios viajes que hizo por el Caquetá —al menos cuatro—,[159] durante los cuales documentó la

[159] El manuscrito no se preocupa por dar fechas y recorridos de los cuatro viajes. Es por una entrada que se titula "Cuarto viaje" (*Curiosidades* 216) por la que sabemos que Albis iba y venía entre el Alto Magdalena y el Alto Caquetá, pues menciona "la sima del serro [sic] de donde se divisa el valle de Neiva" (216). Durante su cuarto viaje se entera de que su madre muere en Garzón. Esta última atadura a la nación, una vez rota, pudo haber propiciado su fuga definitiva.



Figura 26. “El P. Manuel Ma. Albis uno de mis compañeros en el viaje al Caquetá. Santa Librada, 21 de abril de 1873”, José María Gutiérrez de Alba. Acuarela sobre papel blanco. *Diario ilustrado de viajes por Colombia de José María de Gutiérrez de Alba 1871–1873*. Villegas Editores, 2012, p. 363. Biblioteca Luis Ángel Arango. En movimiento, incómodo en el sedentarismo y pintoresquismos del “cuadro”, aquí vemos a Albis con una indumentaria única e irrepetible.

vida de diferentes comunidades indígenas al tiempo que la suya propia en registros tan disímiles como el poema humorístico o elegiaco, el relato de viaje, cuadros poblacionales y glosarios de lenguas indígenas, además de dibujos de animales, plantas y humanos.

En los primeros párrafos de *Curiosidades* Albis comienza por retratarse como “anti-héroe” o “pobre viajero” al tiempo que representa su texto como un “disparatado cuaderno” (173). De la misma manera en que es consciente de la precariedad de su escritura lo es de su lengua, de su cuerpo y aún de su “misión civilizadora” para reducir —encuadrar y someter al orden— la vida múltiple de la frontera. En 1854 no maneja las lenguas indígenas y no cuenta con la infraestructura de cargueros, mapas e informantes con la que contaban otros viajeros contemporáneos a él. Además, sufre de múltiples enfermedades. A diferencia de otros escritores, nos hará partícipes de los miedos a las serpientes, se inquieta con las historias locales y es consciente de la dificultad que implica dar razón de las costumbres que observa. La consciencia de no entender proviene, sobre todo, de que vive el Caquetá como un lugar distinto a Colombia. Entrar en las

"montañas" implica "separarse de la sosiedad de sus compatriotas" (169).[160] Este espacio ajeno es uno, sí, donde la amenaza natural abunda, pero donde no se trata de ver el mundo como mero reflejo del propio. Albis le teme a "las fieras" y a los "fangos i despeñadores que se precentan al pobre viajero" (169). Sabe, porque lo ha oído, de la manera en que las comunidades indígenas han reaccionado frente a misioneros que lo antecedieron haciendo uso del veneno. Por ello, confiesa que siente miedo a "verse en venenado [envenenado] si lo aborrecen los indios" (169). Estas historias tienen también un largo recorrido en la imaginación civilizadora que se adentraba en estas regiones. Partes del actual Putumayo y Caquetá —desde el valle del Sibundoy hasta el medio Caguán— eran conocidas de antaño como "tierra de brujos" (Colajanni 37) o como lugar donde habita la "poderosa y aguerrida nación Murciélago" (Pineda Camacho y Llanos Vargas 75), como eran denominadas, según Juan Friede, las diferentes poblaciones étnicas caribe, más específicamente los Carijona (Pineda Camacho y Llanos Vargas 80).

La conciencia de estar perdiendo el cuerpo, por la enfermedad, y la lengua, por la incomprensión, es una experiencia que vive durante el viaje como una de las formas del miedo a la otredad, en este caso visual y lingüística. Escribe Albis: "[e]l que no está acostumbrado a ver ni oír a los indios le da mucho miedo porque ciertamente infunden respeto sin saber qué es lo que hablan y he aquí que lo hacen pensar feo al pobre que nada les entiende" (126). La incomprensión, antes que amedrentarlo, lo lleva a compilar glosarios para comunicarse con los indígenas. Sin embargo, ante la complejidad de la tarea de la traducción, Albis decide confesar su ignorancia. En *Curiosidades* narra sus relaciones por lo menos con cuatro grupos diferentes. De los Inga, los Carijona y Coreguaje Albis da una razón detallada en sus viajes.[161] Sin embargo, de los Andakí, a pesar

[160] Aquí transcribo el cuaderno de Albis sin alterar la ortografía usada por él. Sigo la única edición del texto hecha por Alberto Guaraldo en Turín en 1991. El texto está en Italia porque fue dado a Codazzi, quien lo integró a su archivo de documentos personales. Posteriormente la familia lo repatrió a Italia.

[161] Los Inga son poblaciones quechuahablantes que llegaron al territorio del Alto Caquetá de la mano de Huayna Capac a finales del siglo XVI, pero se vieron luego aisladas del antiguo imperio Inca tras su desarticulación a manos de las invasiones españolas del siglo XVI (Benzo 23). A pesar de tratarse de grupos linguísticos diferentes, los Inga y los Kamsá, como sostiene María Clemencia Ramírez de Jara, han construido una relación de complementariedad, intercambiando frutos de diferentes pisos términos: "La antinomia Andes-selva no existía en el mundo prehispánico sino que, por el contrario, eran las mitades fundadoras de una identidad funcional" (28).

de documentar su existencia de oídas, no registra ningún encuentro con ellos.[162] Al escribir un glosario de la lengua "guaque" Albis pronto se da cuenta de que las diferencias entre las palabras en esta lengua y las palabras en español son insalvables. Antes que convertirse en un traductor de la rochela para el "país civilizado" —asimilándolas— tiene una conciencia de la imposibilidad de apropiarse de la diferencia. Aún contando con intérpretes, se encuentra en una posición doblemente desplazada: no entiende las lenguas al igual que a los "intérpretes" —seguramente indígenas y mestizos bilingües o trilingües— con los cuales se encuentra:

> Debe notarse también que en los indios sólo aparecen nombres sustantivos a causa de que los intérpretes casi no entienden lo que se les pregunta mucho menos dar razón del artículo, del nombre, del pronombre del verbo y del participio hasta que se me comenzó a entripar me dejé de gramática y quemé la multitud de borradores que llevaba para formar al menos la lengua Guaque que es la población mas numerosa. (129)

---

Esta complementariedad les ha permitido resistir "frente a los colonizadores, en primera instancia y, posteriormente, frente a los misioneros y colonos blancos" (28). Los Guaque o Huaque (hoy Carijona) pertenecen a la familia lingüística caribe. Al igual que otras etnias de su familia linguística, fueron llamados la "nación murciélago" por los españoles. Como sostienen Pineda Camacho y Llanos Vargas, antes de que una terrible epidemia los redujera a pocos números en la primera década del siglo XX, los Carijona no pudieron ser sometidos ni "por el verbo religioso, ni las armas españolas, ni el winchester cauchero" (75). Al entrar Albis a la Alta Amazonía colombiana, y tras tres siglos de contacto con el blanco, ellos "estaban probablemente, más prepotentes que antes" (Pineda Camacho y Llanos Vargas 80). Los Coreguaje (Korebaju), de familia lingüística tucano, cuentan con una presencia centenaria en la región.

[162] Albis registra en sus textos la existencia de los "andaquíes". Friede sostiene que la palabra "andakí" es la españolización de un compuesto linguístico quechua —proveniente de los informantes de habla quechua que traían los conquistadores— que quiere decir gente de la montaña (25). Para él, era poco menos que una denominación de guerra a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, que designaba un cúmulo de diferentes poblaciones indígenas que habitaban "la montaña" del Caquetá. Artunduaga Bermeo sostiene que equivale a la palabra "sacharuna", término con el cual los Inga designaban a estas poblaciones con una "voz que corresponde al antiguo nombre quichua: gente de montaña" (37). El cronista colonial Juan de Velasco, por su parte, sostiene que los Andakí eran originarios del Alto Magdalena (actual Huila) y habían resistido a los españoles huyendo a las selvas de la Alta Amazonía en 1564 para no ser sometidos a la civilización cristiana (cit. en Artunduaga Bermeo 37). En suma, el nombre "el Andakí", debido al papel preponderante que jugaron las "montañas" del Caquetá en las continuas guerras contra los españoles, comprende a todas las comunidades rebeldes de la región, en la misma forma en que con el nombre de "caribe" se denominaba a todos los indígenas rebeldes de la Costa Atlántica y de la Sierra Nevada (Friede 62).

Al no poder componer una gramática, Albis compila tres glosarios para las lenguas de los “guaque”, “coreguaje” y “andaquí”. Estos cortos glosarios son un azaroso compendio sin ningún principio organizativo más que el abecedario español. Contienen palabras que empiezan por la letra “a”, como agua, y terminan por palabras que empiezan por “z” como závalo. Antes que proveer un sistemático método de interacción con las poblaciones, estos glosarios nos hacen conscientes de las enormes carencias del viajero. De líquidos: agua, limón, naranja. De comida: gallina, sardina, piña, plato, plátano. De vestido: algodón, calzón, poncho. Inclusive de cama: hamaca.

Es en el mundo de la traducción o de la dificultad lingüística donde podemos leer la heterogeneidad de estas rochelas. Por lo menos al principio, los intérpretes de Albis fueron los hermanos gemelos afro Miguel y Francisco Mosquera, nacidos en el Caquetá y comerciantes de la región, multilingües en español y lenguas indígenas, ellos mismos hijos de cimarrones huidos de las plantaciones del Cauca. De igual manera, Albis se vale de indígenas hispanohablantes para hacerse una idea de las costumbres de estas poblaciones. En una escena poco común en el repertorio de la escritura de costumbres, en *Curiosidades* vemos escenificado el acto de escuchar a quien está en proceso de ser tipificado. En esta escena, Albis le pregunta a un indígena hispanoparlante por qué ellos se marchan de los pueblos que han establecido con los misioneros. El indígena le pregunta que si es para anotar “en su cuaderno”. Albis le contesta que sí, que entonces “sea sincero”, tras lo cual reproduce el diálogo:

> sin pretexto ni disfraz de palabra me dijo “es de pereza por no limpiar, porque pasado un año se enmonta, se hace viejo y feo el pueblo y no nos gusta y para mudarlo decimos que el temperamento es sanguino, que las aguas son malas y que hay mucha plaga, pero esto no es tanto sino tener que asear el pueblo, así es que andamos cada rato mudándolos y formándolos en otra parte”. (128)

Así, los indígenas le revelan que conocen las convenciones de la escritura de costumbres y el lenguaje médico de la época (“temperamento sanguino”), el cual usan para justificar su fuga. El control ejercido sobre ellos se nos devela aquí como una lógica que las comunidades combaten al fingir tener costumbres que no tienen o cambiarlas para no quedar sujetos al Estado. Así revelan, aunque opacamente, que ellos “could adjust its distance from the state by altering its location, customs, or subsistence patterns” (Scott 325). Visto esto, los cuadros

de poblamiento de la región que compila Albis pierden todo su poder reductor y funcionan para todo menos para "encuadrar" a estas poblaciones seminómadas (Scott 174–75). La manera en que estas comunidades arrocheladas responden a este "encuadramiento" que propone la escritura de costumbres, es a través de una táctica por medio de la cual administran su propia historia, modificándola, dependiendo de quien quiera saber de ella: "If they [nomads] appear to be without a definite history, it is because they have learned to travel light, not knowing what their next destination might be … They have just as much history as they require" (Scott 330).

## Historias humano-animales

El movimiento de las poblaciones y la irreductibilidad de su lenguaje se hace más patente en las relaciones que registra Albis entre los animales y las comunidades de la rochela. Por ejemplo, cuando va viajando por el río Orteguaza, se asusta al oír "un tronido inmediato a la playa" que "parecía que reventaban cañonazos de artillería" (204). Tras inquietarse les pregunta a los "indios i demás personas que me acompañaban" (204) acerca de ese sonido. A esto le responden que '[e]s la Cierpe que está cazando en la Laguna i esto su sede [sucede] cuanto [cuando] esta aproxima la entrada del invierno' i pregunté, 'no tenemos riesgo que nos coma?' Dijeron que nó por que estaba lejos … después que me informé bien semequitó el miedo i pude dormir" (204). Tras esta confesión, Albis procede a dibujar tres culebras que retratan estas "cierpes" que vio en su viaje (ver fig. 27).

A diferencia de las ilustraciones botánicas que acompañan textos de viajeros y que ilustran, a la par que las costumbres, las plantas y los animales, estas no cumplen con un propósito instrumental: no son miniaturas que sirvan para copiar una realidad con la cual identificar y rehuir de estas culebras. Al no incorporar las convenciones del género, el miedo a los animales no se conjura a través de la miniatura racionalizadora, sino que se pinta como una amenaza incomprensible. A diferencia de los geógrafos y escritores nacionalistas —que se podían ver frustrados ante las fallas de la gramática lineana para reducir este mundo (Scott 18)—, Albis se detiene a dibujarlas sin pretender con ello dar una imagen objetiva suya. Tal vez pintar es en Albis un ejercicio para quitar no el hambre o la sed (como en el caso de los glosarios), sino el miedo, una experiencia



Figura 27. "Viendo estas reventarones (sic) hasta muy tarde de la noche...", Manuel María Albis. *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991. Cortesía de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Antes que pintar detalladamente una planta o un animal para indexarlas y así prevenir a futuros viajeros de su amenaza, con esta imagen tal vez Albis estuviera dibujando para sí mismo con el fin de paliar el miedo que le producía un mundo visto, al principio, como extraño.



Figura 28. "Murciélagos", Manuel María Albis. *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991. Cortesía de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Al confirmar las creencias de los ratones que se convierten en murciélagos, Albis comienza, a su vez, a transformarse en un habitante más de la rochela.

personal que no es transmisible como conocimiento para viajeros que persigan sus pasos. Escribir y dibujar para Albis, a diferencia de quienes usarán sus apuntes, es un acto de subsistencia y no de acumulación de información para un fin ulterior: una empresa colonizadora o una geografía nacional.

A diferencia de la lógica lineana que siguen los escritores de costumbres que catalogan y dividen los reinos animal y vegetal, Albis ve un paisaje cultural donde hay un continuo en movimiento entre lo humano, entre lo vegetal y lo animal que se conecta a través de las costumbres. Como en el caso de las víboras, en sus dibujos Albis elige retratar animales en movimiento: murciélagos y pájaros. Estos dibujos van acompañados de relatos a través de los cuales estos animales movilizan prácticas humanas. Albis nos cuenta que está por creer, al igual que Miguel y Pedro Mosquera, que los ratones se convierten en murciélagos por las noches. Tras documentar los estragos que estos causan al desangrar a los animales de los habitantes de Mocoa, Albis pasa a explicar, receloso, la abundancia de estas criaturas en el Caquetá. Se trata de una explicación que ha oído de su traductor: "El sor. Miguel Mosquera, su sa [señora] i fama [familia], me contaron que muchas veces habían visto en las cavernas de los arboles i troncos secos que los Ratones se volvían Murcielagos [y] que los habian observado" (210). Albis está tentado a creer en esta transformación porque, dice, Mosquera y su familia "ficicamente palparon la curiosa novedad" (210). Todavía inseguro con la explicación concluye: "Se me hase indispensable que es preciso tocar por que la vista engaña" (201). Tras documentar esta "curiosa novedad", Albis la pinta. Sin escribir debajo suyo un nombre o una explicación, vemos en esta ilustración tres murciélagos, con leves cambios de tintura sobre la cabeza, representaciones del poder transformativo del ratón en murciélago (ver fig. 28).

Es difícil adjudicar las creencias sobre esta transformación a una comunidad en particular. Es dable pensar, tal vez con más veras, que pudiera ser una creencia transculturada y compartida por estas comunidades de la rochela del Alto Caquetá de 1854. Al escribir acerca de las maneras en que el "gachupín" (como se llamaba al español) se convirtió en criollo en el siglo XVI en México, Solange Alberro muestra de qué maneras las "dudas, los deslices y compromisos pasivos y activos [entre españoles, criollos e indígenas] traducen un debilitamiento evidente de la identidad hispánica frente a las culturas indígenas, las que a pesar de estar dominadas no dejaban de ser mayoritarias" (121). De la misma manera, es dable pensar que en la ro-



Figura 29. "Chamón", Manuel María Albis. *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991. Cortesía de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Como una forma no humana de este mundo semi-nomáda, el Chamón pone en conexión la historia de los animales con la historia de los hombres.

chela el debilitamiento de las variadas identidades se da en pro del fortalecimiento de un sentido comunitario de creencias compartidas entre quienes habitan este espacio. Este mundo en movimiento también se ve en la ilustración que retrata al pájaro "Chamón" (ver fig. 29). Los indígenas enlazan a este pájaro y se lo regalan a Albis, quien le corta las alas. A partir de este momento, Albis empezó, dice, a "averiguarle la vida [al pájaro]" hablando con "los indios" (215). Producto de esta conversación, nos enteramos de que este pájaro, al igual que algunos hombres, deja sus huevos en los nidos de otros pájaros. Una vez estos animales —como los niños— han crecido y "están de servicio" —es decir, listos para trabajar— los padres, como el pájaro Chamón, vuelven por ellos. Con esta anécdota se nos revela cómo la historia natural es la historia de los hombres y viceversa. Al igual que las víboras o que los ratones/murciélagos o que las comunidades de la rochela, el Chamón está en movimiento —su pata alzada y la mirada nos interpelan— para mostrarnos que su vida tiene sentido más allá del cuadro que lo detiene.

Al leer estas creencias compartidas entre descendientes de cimarrones, prófugos e indígenas, la rochela se nos presenta como un espacio que, al exacerbar las dudas, le hace a Albis reconsiderar su repertorio de creencias —él, misionero, que debía administrarlas— para incorporar otras formas de conocimiento que ponen en conexión animales y humanos a través de las costumbres. Es diciente, en este sentido, que cuando José María Gutiérrez de Alba encuentra a Albis escriba que el exsacerdote "tiene todo el aspecto del indígena, cuyos rasgos característicos lleva muy marcados en su actitud y en su rostro" (280). Conjugado con el pensamiento racista en ascenso, en esta observación de Gutiérrez de Alba hay una consideración cultural: Albis es "indígena", un "extraño", un "otro" en su "actitud". Para los ojos del viajero español, que viene de vivir entre mestizos hispanizados y criollos del altiplano bogotano, Albis se ha transculturado, desapareciendo de él las marcas reconocibles de una hispanidad compartida.

Así como la lengua no es traducible, las costumbres no son apropiables en el mundo de *Curiosidades*. La compilación de prácticas humanas que Albis pinta no deja ver una economía excedentaria, sino que representa prácticas de subsistencia a partir de productos no exportables: procura de gusanos mojojoi, cuidado de pájaros y perros o quema de hormigas, actividades fiscalmente estériles para el Estado (Scott 6). Estas prácticas maximizan la dispersión, resistiéndose a la plantación (Scott 329). En lugar de mostrar estáticamente, como los cuadros de costumbres de la época, la transformación de la naturaleza en capital a través del trabajo, en estas tintas aparecen prácticas donde no es discernible qué es ocio y qué es trabajo. Es el caso de pinturas vegetales como "quema de hormigas", "india chupa la nariz del perro" o "india cuida los pájaros" que documentan prácticas que no crean acumulación (ver figs. 30 y 31).

*Curiosidades* muestra cómo en las rochelas se suspenden las convenciones de superioridad del viajero hispanizado cuando este pasa a vivir en ellas: el lenguaje español no sirve (o sirve para ser engañado), como tampoco sirve la traducción de lenguas indígenas; los conocimientos en torno a flora y fauna se revalúan y, por último, las asociaciones entre sedentarismo, trabajo y cultura se destejen. Pero de manera más importante, el género del cuadro de costumbres —su relación con las disciplinas laborales a través de las tipologías— se nos muestra como un repertorio no exhaustivo sino precario que da cuenta de una realidad que lo excede. Esta consciencia de la precariedad es, sin embargo, su aporte artístico y la marca de su espesura



Figura 30. "Quema de hormigas", Manuel María Albis. *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991. Cortesía de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Al igual que la imagen siguiente, es claro que las prácticas de subsistencia de estas comunidades no podían ser fiscalmente rentables para un Estado en búsqueda de trabajadores y productos para exportar. Ni la Comisión Corográfica, ni Vergara y Vergara y Delgado las reproducen en sus escritos.



Figura 31. "La india cuida los pájaros", Manuel María Albis. *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991. Cortesía de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

epistemológica. Albis no vacía el espacio de significados, lenguas o costumbres: práctica común para construir sobre ese vacío un proyecto colonial o civilizatorio. Al contrario, da cuenta —con su propio cuerpo, pleno de miedo, humor y dudas— que la comunidad de la rochela coexiste con él, que es contemporánea a su experiencia como emigrado colombiano y que tiene puntos de contacto con el territorio que ha dejado atrás a través de rutas —por las cuales él mismo llegó—, habitantes y guías como los hermanos Mosquera e historias de violencia y desplazamiento como las que él sufrió.

Fuera de la frontera agrícola y sin una agencia nacionalista, la escritura de costumbres del medio siglo XIX se nos revela en *Curiosidades* como compleja y múltiple, sujeta a las influencias de la memoria misionera, lo mismo que a conocimientos locales no ilustrados. En contraste, *Curiosidades* nos muestran las maneras en que otras escrituras de costumbres organizaron políticamente el caos del mundo, develando las violencias ocultas en el mestizaje, las reducciones o el peonaje que posibilitaban construir un pueblo conformado por asépticos tipos laborales complacidos con su subordinación. Pero tal vez de manera más importante, *Curiosidades* rompe el "monólogo iconográfico" (Muratorio 20) de mediados del siglo XIX en torno al indígena —en el que el "indio" era un cuerpo donde europeos y criollos proyectaban sus fantasías civilizatorias—, al no ponerlo en relación con proyectos económicos de patrones reales o virtuales. En el texto de Albis no es clara la actitud ambivalente que caracterizaría a la escritura de costumbres nacionalista, una "attentive observation of the *genius loci* with an ambivalent attitude because of the need for distance from its object to better focus on it, but also the desire to identify with it" (González Echavarría 84). Tampoco en su texto encontramos la construcción del abismo que existe en el discurso etnográfico entre el sujeto científico y el objeto de estudio "in the process of identifying its field of knowledge" (Bhabba 301). Al situarse en otros términos —sin la mediación nacional o la distancia de la disciplina— Albis reconoce (y se deslumbra) con la existencia de modernidades no nacionales en el siglo XIX por fuera del aparato narrativo del Estado. A tal punto se deslumbra que deja atrás la comunidad nacional y desaparece entre las rochelas del Caquetá.

## José María Vergara y Vergara, Evaristo Delgado y *Los indios del Andaquí*

El manuscrito de *Curiosidades* viaja al interior de la frontera colombiana y llega a la ciudad andina de Popayán, tal vez llevado allí por el propio Albis y dado como regalo al arzobispo Manuel María Bueno. Sabemos que, entre 1854 y 1855 por conducto de Bueno, los escritores José María Vergara y Vergara y Evaristo Delgado reciben el manuscrito. Poco conocido, el escritor y político Evaristo Delgado redactó, como otros escritores de costumbres de la época, una "Memoria sobre el cultivo del café" (1867) (Laverde Amaya 134). Por el contrario, Vergara y Vergara, originario de Bogotá, por entonces comerciante de quinas (F. J. González, "Un bartolino de antaño" 80), secretario de Gobierno y Hacienda en la ciudad de Popayán (Vergara y Vergara "Autografía") y editor allí del periódico conservador *El Sur* y del literario *La Matricaria,* es uno de los escritores más importantes de la literatura colombiana, polemista católico y fundador de la Academia de la Lengua.[163]

Delgado y Vergara editaron en Popayán un folleto a partir de *Curiosidades* con el título de *Los indios del Andaquí: memorias de un viajero* (1855).[164] Este texto *reduce* el cuaderno de Albis de varias maneras. Sus poemas desaparecen, así como sus pinturas vegetales, lo mismo que las historias sobre el ratón-murciélago, las sierpes o el chamón. Albis es eliminado como autor y pasa a ser un personaje. En manos de los editores, al igual que se corrige su ortografía, se organiza la vida en la frontera. En ella hay diferentes y acotadas familias indígenas; no hay trásfugas, no hay mestizos ni mulatos, ni intercambios entre unos y otros y entre estos y Brasil o Colombia.[165]

---

[163] Para una reconstrucción de Vergara y Vergara como defensor de una (proto) hispanidad en tiempos de las reformas liberales ver el capítulo 1; como crítico moral de tipo del "dandi" ver el capítulo 3.

[164] *Los indios del Andaquí* viajaría a otras poblaciones del Alto Magdalena, al centro capitalino y al exterior. Friede lo da por editado en Neiva en 1856 como "Relaciones de un viaje a la tierra de los Andaquíes", publicado en *El Alto Magdalena*, Neiva, 1856 (295). Asimismo, Laverde Amaya, sin especificar fecha, dice que este folleto fue "reproducido en *La Nación*, de Bogotá" (134). Por conducto de Rafael Pombo, entonces diplomático en Estados Unidos, el texto fue traducido al inglés y publicado en Nueva York en 1860.

[165] En la recientemente descubierta libreta de apuntes del pintor y militar Manuel María Paz, pintor de la Comisión Corográfica en esta expedición, se confirma el mestizaje vivido en esta región. En 1857 pinta en este territorio un cuerpo con el título de "mulato" (Paz, s.p).

Se trata de un mundo aislado que no se explica como refugio sino como vacío donde sobreviven a duras penas poblaciones improductivas dadas a la embriaguez del ritual o la adicción a la hamaca. De esta manera se lee la historia de la frontera como negatividad: no es moderna, no es civilizada, no es Colombia.

En el prólogo al texto los escritores hacen un llamado para que el Estado incorpore a estas poblaciones a la nación: "la presente obrita, … debe contribuir a llamar la atención del Gobierno sobre una gran parte de nuestros compatriotas sumidos en la barbarie, i sobre un territorio tan rico como estenso, que reclama pobladores y cuidados" (1). Este llamado está en sintonía con las reformas y el clima cultural de la época. Por poner solo dos ejemplos: en el mismo año de 1855, el geógrafo Elisée Reclus visita la Sierra Nevada de Santa Marta, en el noroeste de Colombia, y escribe en los años subsiguientes para el *Revue des deux Mondes* planes de poblamiento europeo para estas regiones habitadas mayoritariamente por indígenas.[166] Algunos años antes, en 1848, el general Pedro Alcántara Herrán, como secretario en Washington, promueve la inmigración de europeos, recién llegados entonces a Estados Unidos, a costas colombianas para poblar las regiones de frontera.[167] Por otra parte, como hemos visto en este libro, en 1855 también estaba en desarrollo el proyecto biopolítico más importante del siglo XIX colombiano: la Comisión Corográfica. Compuesta por militares, dibujantes, botánicos y escritores de costumbres —y guiada por decenas de ayudantes anónimos— la Comisión fue una máquina nómada de nacionalización que hizo diez expediciones por Colombia, todas con epicentro en Bogotá, de 1850 a 1859; una de ellas al Caquetá, a finales de 1856 y durante el primer semestre de 1857. A través de mapas, acuarelas de tipos y costumbres, herbarios y relatos de viajes, la Comisión propuso una organización de los territorios y de sus poblaciones para inventarlas como un solo pueblo nacional.

En reacción a estas iniciativas, algunas conectadas con los gobiernos del reformismo liberal,[168] y como tales comprometidas con

---

[166] Reeditados en 1861 en formato de libro, estos artículos aparecieron bajo el título "Voyage a la Sierra Nevada de Sainte-Marthe".

[167] Acerca de estos proyectos inmigratorios en Colombia, ver Vélez Posada.

[168] Es necesario recordar las desavenencias entre liberales y conservadores acerca de la Comisión Corográfica a finales de la década de 1850. A pesar de que se tramitaron de manera pacífica, en 1858, durante la presidencia del conservador Mariano Ospina Pérez, Codazzi se vio en apuros para recibir los dineros prometidos para

imaginar una Colombia no basada en las costumbres hispanas o la religión católica, Vergara y Vergara y Delgado inventan a Albis como un comisionado católico y civilizador que ayudará a incorporar los territorios no hispanizados a la nación a través —no del comercio o la inmigración noreuropea, como proponía la Comisión— sino del catolicismo y la lengua española: "un sacerdote desconocido, fiel a la misión civilizadora confiada únicamente al apóstol cristiano, marcha a través de montañas vírgenes … [y] averigua el movimiento de población, traza mapas, forma cuadros i pequeños diccionarios" (1). Visto por los editores, Albis es un activo héroe de la civilización católica con altas dosis de comportamiento positivista: indaga, inquiere, estudia, aprende y traslada al papel. El Albis de Vergara y Vergara y Delgado es una entera invención de ellos. Quien compare *Curiosidades* con *Los indios del Andaquí* se llevará una impresión en todo distinta. El párrafo de inicio de Albis despliega el tono desenfadado característico de su prosa:

> La entrada al monte es fea penosa, el corazón llora, i el alma racional ciente separarse de la sosiedad civil de sus compatriotas: es amargura grande sepultarse en las montañas atratar con las fieras, i verse en venenado si lo aborrece los indios: este camino es penoso por los fangos i despeñaderos que se precentan al pobre viajero, po. [pero] este intrepidamente los arrolla i pasa todos sus dobleces sin saber aque horas. (169)

En una prosa a medio caballo entre la memoria ilustrada y el diario de viaje romántico, típico de los letrados urbanos de la Comisión, el primer párrafo de la edición de Vergara y Vergara y Delgado lo reescribe así:

> Al pasar la fragorosa i dilatada cordillera que separa la provincia de Neiva de los vastos desiertos del Andaqui, el viajero se siente conmovido al verse separado de la sociedad civilizada, i al aspecto de un país desconocido, inmenso i salvaje, habitado por tribus bárbaras, de que apenas alguna pequeña fracción tiene relaciones con los pobladores de la otra parte de la cordillera. La primera tribu con que el viajero se encuentra al pisar el país que vamos a describir, es la de los Inganos. (1)

continuar con la Comisión. Testimonio de ello son las cartas que compartió el italiano con el secretario de gobierno, Manuel Antonio Sanclemente, después de la expedición al Caquetá ("Señor secretario de Estado del Despacho de Gobierno" 245–47).

En donde Albis escribe “fea” o “monte”, Vergara y Vergara y Delgado escriben “fragorosa” y “cordillera”. Incluso los editores incorporan referencias que hacen pensar en el sublime romántico: vastos desiertos, “sentirse conmovido”, “país desconocido, inmenso i salvaje”, todas referencias humboldtianas ausentes de la escritura de Albis. Mientras que este habla de una “entrada” y de “un camino penoso” que conectan la frontera entre el Alto Magdalena con el Alto Caquetá, que marca, no obstante, un dejar atrás a los “compatriotas” colombianos, Vergara y Vergara y Delgado cierran las conexiones históricas entre ambas para hablar de un “vasto desierto”. Fruto de esta desconexión reviven todas las metáforas coloniales. Así el desierto emerge como “metáfora del gobierno improductivo” (Contreras 17) y con ella vienen “tribus bárbaras” que viven en “país desconocido, inmenso y salvaje”, en oposición a la “sociedad civilizada” que habitan los editores.

Esta desconexión es producto de la borradura de la continuidad histórica entre el Alto Magdalena y el Alto Caquetá, una conexión descrita por Albis en su texto. Mientras él, al internarse en el Caquetá, habla de una “pequeña chocita habitada” (169), de “una casita pequeña”, de familias enumeradas por nombres de niños, padres y madres, así como de “indios Andaquíes que hablan Castellano” (170), en la versión de Delgado y Vergara y Vergara estas habitaciones desaparecen al igual que las conexiones que se marcan entre culturas (indígenas hispanohablantes, por ejemplo), para saltar inmediatamente al encuentro que sucederá párrafos después en *Curiosidades*, cuando ya Albis está internado en el Caquetá y se encuentre con la primera comunidad Inga. Al cerrar el camino hacia la rochela y despoblar de presencia humana sus márgenes, los editores también borran las historias de violencia que produjeron estas regiones-refugio. Los Ingas, por ejemplo, aparecen mágicamente “al pisar el país [del Caquetá]”, como si no nunca hubieran visto a trásfugas como Albis, sintiéndose “sorprendidos” al verlo (1).

Al revivir el arsenal metafórico colonial, no nos debe extrañar que reaparezca el nombre español “Andakí” que, como vimos, designaba a estas regiones como una amenaza. Al invocar este nombre en asociación con el apelativo colonial “indios” se *reducen*, como en el pasado, estas regiones a feudos de resistencia bélica en contra de la civilización. Como para otros civilizadores de la época —algunos de los cuales participaron en la Comisión— a estos letrados les es incomprensible el hecho de que existan comunidades que conozcan

de la existencia del Estado y no quieran hacer parte de él. La borradura de historias no nacionales hace de este un texto que pide ser usado para que el Estado intervenga sobre este espacio. En efecto, esta edición es la creación de una distancia apropiable entre un nosotros nacional y “nuestros otros” (Pérez Benavides) que han estado fuera de la historia pero que deben ser incorporados a ella. La dificultad de traducir, tan tematizada por Albis, desaparece en un texto que no es traducido, sino reescrito para decir algo diferente a lo que este había elaborado ante el desconcierto de encontrarse entre las rochelas.[169]

La borradura de la historia local hace resurgir de este vacío un mito fundacional de la región: El Dorado. Por eso le es fácil a Vergara y Vergara, en su *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867), transportar este mito, que Albis nunca menciona, a estas regiones al decir:

> En 1854 el presbitero M.A. Albis, escribió un cortísimo vocabulario de los idiomas más generales entre las tribus del Caquetá, el cual junto con otros apuntamientos de viaje del mismo autor, fue dado a luz en Popayán por el doctor Evaristo Delgado y el autor de estas páginas. Este ultimo vocabulario es el que debiera aprender y multiplicarse en impresiones, porque las tribus que hablan ese idioma existen, y son numerosas y ricas. Si en alguna parte ha existido El Dorado es en esas regiones. (2: 167–68)

Las lenguas serán entonces instrumentales para conseguir una riqueza expropiable a través de la fuerza laboral de estas mismas poblaciones. Así, Vergara y Vergara conecta riqueza y explotación del territorio con fuerza laboral local, sistematizada por civilizadores a través del uso de su lengua. La edición de Vergara y Vergara y Delgado propone la reducción de la vida nómada de estas comunidades

[169] No nos debe impresionar que la edición de Vergara y Vergara y Delgado, al inventar un espacio tan fácil de ser apropiado, pasara a ser traducida rápidamente, en 1860, en *The Bulletin of the American Ethnological Society* como *The Indians of Andaqui, New Granada, Notes of a Traveler* (Vergara y Vergara, *Historia de la literatura* 2: 168). Dos años antes de la edición en inglés a los glosarios de lenguas guaque, coreguaje y andaquí, tomadas por Albis y editadas por Vergara y Vergara y Delgado, ya aparecen en el texto de Hermann Ernest Ludwig *Literature of American Aboriginal Languages* (London, Trubner and Co., 1858). Nótese que allí se referencia la edición de Vergara y Vergara y Delgado y no el original de Albis. Así, Vergara y Vergara y Delgado crean el texto apropiable para la ciencia de la época.

también de otras maneras: la descripción de sus costumbres y los glosarios, así como sus poblaciones, son traducibles a *cuadros* que los capturan y explican. Estos cuadros existen en *Curiosidades*, pero —sin las anécdotas de Albis que tematizan la falla de la traducción, las conexiones entre humanos y animales o las historias que justifican el nomadismo— pretenden hacer inteligible al contarla aritméticamente. Por último, la edición puede ser leída como una manera de competir, al transformar a Albis en un comisionado conservador, con la imagen de la nación que, a partir de las reformas liberales, estaba produciendo la Comisión Corográfica en el Caquetá pocos años después de la escritura de *Curiosidades* y la publicación de *Los indios del Andaquí*.

## Agustín Codazzi y la expedición al Caquetá

La Comisión Corográfica es el esfuerzo más importante del siglo XIX en Colombia por racionalizar la diversidad racial, cultural y ambiental bajo los parámetros del liberalismo económico y del romanticismo literario. Paradójicamente, estuvo compuesta en su mayoría por extranjeros también en proceso de nacionalizarse. El militar y geógrafo italiano Agustín Codazzi encabezaba el grupo.[170] La compilación de materiales producto de la Comisión pretendía producir el libro-nación que compilaría los tipos, costumbres y paisajes en un "Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada", como lo llamaría el propio Codazzi ("Plan de la Comisión Corográfica" 64). El geógrafo soñaba con que este álbum acompañara el primer mapa del territorio. En ese sentido, el producto imaginado por él es imposible de entender sin verlo en relación con la literatura panorámica parisina de moda en la época (ver Introducción). Es po-

---

[170] Los otros miembros también tenían formas diferentes de adscripción nacional. Manuel Ancízar, nacido de padres vascos en la Nueva Granada en las postrimerías de la colonia, fue criado desde niño en Cuba adonde estos se fueron exiliados. Formado en Venezuela, sería el principal escritor de las primeras expediciones del grupo. Carmelo Fernández era un ilustrador y miniaturista venezolano, crecido durante la llamada Gran Colombia; Enrique Price, quien lo reemplazaría, era un músico y acuarelista amateur inglés, dependiente de un almacén de importados en Bogotá. Santiago Pérez y Manuel María Paz, el uno político y escritor de costumbres, el otro militar, fotógrafo y acuarelista, fueron los únicos cuyas historias se podían trazar hasta la colonia dentro del territorio que luego sería Colombia. Ambos nacieron en los Andes.

sible pensar, incluso, que el italiano se viera expuesto a esta forma de narrar la totalidad urbana en el viaje que realizó en 1840 a París para imprimir el Atlas, la historia y el compendio de la geografía de Venezuela.[171] Codazzi llegó a Colombia en 1849 escapando de la represión desencadenada por los partidarios del general José Tadeo Monagas, entonces presidente de Venezuela y acérrimo enemigo de Páez y de los intelectuales de su gobierno, como el propio Codazzi (Appelbaum, *Mapping* 23). En Colombia también haría el mapa nacional, pero con un formato distinto: la literatura panorámica sería empleada por la Comisión como forma de conocimiento del Estado para narrar los que fueron para el proyecto civilizatorio sus mayores retos en el trópico: homogeneizar la diversidad étnica, imaginar proyectos de inmigración y agroexportación y, para ello, idear maneras de aplanar la geografía a través de vías de comunicación.

En la octava expedición de la Comisión Corográfica, en 1857, el general italiano cruzó la frontera agrícola y lingüística hacia el Caquetá. Codazzi no contó para esta expedición con la compañía de ningún escritor de costumbres ni de ningún botánico. Solamente lo acompañó el acuarelista de la Comisión, y también militar, Manuel María Paz, quien produjo, a partir de los apuntes tomados en su libreta, las siete acuarelas pertenecientes a este territorio en el álbum de la Comisión que reposa hoy en la Biblioteca Nacional de Colombia (Mejía 10).[172] Este viaje es narrado por Codazzi como el más difícil de los emprendidos hasta el momento, al punto de confesar que nunca "había sufrido tantas penalidades, ni me había visto, como en esta vez, tan a menudo expuesto a perder la vida" ("Carta desde Timaná" 237–38). En sus informes, ve esta dificultad en el paisaje del Caquetá. Lo representa como un "mundo nuevo; separado por decirlo así de todo comercio humano" y cubierto por "una inmensa masa de vegetación que forma horizonte sin percibir ningunos rastros de cultivo" ("Descripción del territorio" 191). Al igual que la edición de Vergara y Vergara, las viejas metáforas del pensamiento oc-

[171] Para un análisis de los usos políticos a los que se prestó la Comisión Corográfica venezolana, también dirigida por Agustín Codazzi, ver los capítulos 2 y 4 de este libro.

[172] El reciente descubrimiento y publicación de la *Libreta de apuntes de Manuel María Paz* —al parecer, propiedad de José Eustasio Rivera— ha desvirtuado la creencia, sostenida por los editores de las obras completas de Codazzi (Domínguez, Gómez y Barona) de que Paz solo participó en la primera parte del viaje al Caquetá, sin internarse en los territorios habitados por las comunidades de rochela.

cidental para narrar la selva (la amenaza climática, la incultura del territorio, El Dorado) reemergen como los únicos recursos para contar su historia. A diferencia de Albis, los informes de Codazzi —en los que se relata la historia del Caquetá empezando por los conquistadores hasta llegar a él— se leen como una fácil escritura que combina lugares comunes con lecturas de los cronistas coloniales.

La dificultad de su viaje por esta región se ve reflejada en una carencia: la falta de materiales producidos por los agentes del Estado —los miembros de la Comisión— para hacer contable este territorio, aritmética y literariamente. Los materiales a partir de los cuales Codazzi narró el Caquetá los tomó de habitantes no indígenas que vivían en la frontera. Uno sería el propio Pedro Mosquera, quien aparece también en las *Curiosidades* de Albis. En 1847, Mosquera, por recomendación del entonces presidente Tomás Cipriano de Mosquera, había dado cuenta por escrito de la ruta fluvial desde el alto Caquetá hasta San Martín (Casanare) en sus correrías como comerciante y corregidor de Masaya. Este texto sería fundamental para que Codazzi se orientara por la región (Mosquera 137–38). Aparte de este texto, el italiano viajó con *Curiosidades* en su faltriquera. En sus informes sólo se refiere en un lugar a los apuntes de Albis como parte de otros textos que consultó antes de internarse en el Caquetá. Los califica de "curiosos apuntes" y los debió desestimar como poco científicos, trayendo a colación imprecisiones geográficas suyas tales como llamar, como lo hacían entonces los habitantes de la región, al Brasil Portugal (Albis 125).

Luego de la muerte de Codazzi en 1859, su informe se incorporó a la *Jeografía General de Colombia* compilada por el escritor de costumbres Felipe Pérez en 1862 (E. Sánchez, *Gobierno* 23). En el capítulo de la *Jeografía General* dedicado al Caquetá aparecen tres tipos de cuadros: étnicos, de costumbres y poblacionales. El primero es un listado de las diferentes "tribus" según su localización geográfica —a la vera de qué río moran, por ejemplo— y el número estimado de sus habitantes. El segundo es una "descripción general de los indios del Caquetá", que el propio Codazzi llama "cuadro" (F. Pérez 477). A pesar de que allí cuenta "38 tribus con diferentes idiomas, de los cuales 10 son lenguas matrices, i 13 dialectos" (477), en su texto "Descripción general de los indios del Caquetá" ignora la proliferación de diferencias entre estas comunidades, para *reducir* la diversidad describiendo "unas cuantas facciones físicas y morales de las que posean [los indios] en común" (478). Luego de que los reduce

a la tipología “indios del Caquetá” produce un “cuadro estadístico del territorio del Caquetá” con el cual divide a las diversas poblaciones en “correjimientos” localizados por latitud y centralizándolos con “meridiano en Bogotá” (478). Así, construye una distancia desde el centro de la República, pensando en planes estatales para enviar inmigrantes, abrir carreteras y sistematizar cultivos.

Allí usa las palabras “monotonía” y “uniformidad” para describir tanto el cuerpo como las costumbres de los nómadas de la región. Al suscribir las palabras de Francisco de Ulloa y los asertos de Humboldt, Codazzi sostiene que “cuando hayamos visto un solo americano, podemos decir que los hemos ya visto a todos” (F. Pérez, *Jeografía* 480). Para él, la uniformidad de sus facciones se debe a su falta de educación; una carencia que, sin embargo, no los hace incompatibles con el trabajo. El tipo del “indio del Caquetá” en Codazzi es un cuerpo intermedio entre el “bárbaro” nómada que desconoce, para su mal, la civilización y “el indio” nacional, cuya reducción a través de la educación debe hacerlo útil para la República. Para el caso de la Amazonía brasileña a principios del siglo XX, Stephen Nugent ha mostrado cómo las imágenes de un “indio genérico” que se derivan del icónico estudio *Índios do Brasil* crearon un sujeto reconocible que fuera el objeto de las políticas públicas con las cuales administrar estas poblaciones, reflejando antes que la historia de estas, “a particular political regime” (93–94). Antes de la etnología o de la antropología como ciencias —Nugent analiza discursos de la década de 1940— aquí la creación de una imagen de un tipo-labor para encuadrar la diversidad de la rochela como “indios del Caquetá” sirve para incorporar a estas poblaciones al pueblo nacional, no a través de su alteridad, o no solamente, sino de las formas del trabajo que sus cuerpos pueden habilitar sobre el espacio para crear riqueza para la nación (ver fig. 32).

Esto es posible verlo en las acuarelas que la Comisión produjo en este territorio. Allí se muestra una perfecta compartimentación de cuerpos que desmiente una realidad de movimientos y fugas como los que Albis representó en *Curiosidades.* En la acuarela “Indios Guaque. Palma de mil pesos: Recolección del fruto de dicha palma” se despliega ante nuestros ojos una instantánea de lo que podría ser una empresa de explotación de este fruto en la frontera. Organizados por funciones, unos indígenas recolectan, otros reciben y otros almacenan. Así vemos el que puede ser un ejercicio co-



Figura 32. "Indios Guaque. Palma de mil pesos: Recolección del fruto de dicha palma", Manuel María Paz. Láminas de la Comisión Corográfica. Acuarela. Cortesía de la Biblioteca Nacional de Colombia. Esta imagen puede ser leída como una fantasía en donde se organiza la fuerza laboral local para acumular frutos tropicales para su exportación.

munitario de alimentación, convertido en un posible operativo que puede sujetarse a planes de explotación a gran escala. La habilidad de los indígenas para subir el tronco de las palmeras está en el centro del cuadro y puede ser leída como un atisbo, para el Estado, acerca de la habilidad local, capitalizable al convertirse en trabajo, para la explotación de este fruto.

Imágenes como esta convocan un deseo por hacer real una república agroexportadora. En otras imágenes de esta expedición se representan diversas escenas de asimilación que preparan la producción de estas poblaciones como ejércitos de peones. En "Presbítero Manuel María Albis. Indígenas reducidos en Mocoa" vemos al propio Albis como un civilizado emisario del Estado catequizando "indios reducidos" en diferentes etapas de asimilación: unos parados, todavía móviles, con cusmas de colores, otro sentado, más sedentario, con pantalones y camisa (ver fig. 33). Estas acuarelas son el lugar donde encuadrar una fantasía de la traducción: la lengua de Albis no sólo es entendible, sino mágica: los indígenas están cautivados por su mensaje. Estas representaciones visuales de una



Figura 33. "Presbítero Manuel María Albis. Indios reducidos en Mocoa", Manuel María Paz. Láminas de la Comisión Corográfica. Acuarela. Cortesía de la Biblioteca Nacional de Colombia. A diferencia de su autorepresentación en *Curiosidades*, aquí vemos a Albis ocupando un lugar de poder, movilizando un control sobre la palabra que no tenía en realidad.

escena auditiva desean un español único, entendible para todos, como una "utopía lingüística" (Pratt) que posibilite estas fantasías comerciales. En ella se escenifica la fácil asimilación de las rochelas a la cultura nacional. A través de este español ideal la comunidad nacional se pone en potencia como una que existe ya "discreta, soberana, fraterna", un sistema de signos sin fisuras, "máquinas falantes falando o discurso verdadeiro-falso da ciencia ou a lingua da racionalidade administrativa" (Pratt, "Utopias linguísticas").

Estas acuarelas son escamoteos de la existencia histórica de las rochelas tal cual fueron representadas —en sus fricciones y opacidades— en *Curiosidades*. En las acuarelas no aparecen trásfugas, ni mulatos, ni mestizos, ni tampoco escenas de escape (así sea a través de animales como en *Curiosidades*) ni de resistencia, borrando así mismo las violencias inherentes al mestizaje. Estas borraduras coinciden con el ascenso del discurso del mestizaje como blanqueamiento propuesto entonces por la Comisión para aliviar (y borrar) las históricas tensiones de raza que existieron durante la Independencia y post-Inde-

pendencia (Appelbaum, *Mapping* 78).[173] En efecto, mientras este discurso ganaba ascenso como ficción ordenadora, la pintura de costumbres en la frontera hacía otro tanto: se nos revela como una limpieza de la historia inherente a los desplazamientos forzados que dieron lugar a estas rochelas. Estas palabras de Cornejo Polar bien pueden ser usadas para narrar estas acuarelas como borraduras de la historia de la rochela: "[el concepto de mestizaje ofrece] imágenes armónicas de lo que obviamente es desgarrado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia" (8). En esta acuarela los indígenas no miran al acuarelista sino al misionero, que es el mediador entre un "ellos" y un "nosotros". Albis es inventado cono el amo del aquí y el ahora. Esta es una ficción que, al igual que la del mestizaje, borra la propia historia que Albis: alguien que dependía, como vimos en *Curiosidades*, de las poblaciones de rochela.

Esta ruptura de una historia compartida entre quien es visto y quien ve solamente es salvada en una acuarela de las siete que produjo Paz en el Caquetá. En "Indios Andaquíes reducidos. Sacando pita en Descanse" vemos a un indígena mirar al acuarelista y, por intermedio suyo, a nosotros, los potenciales lectores de los materiales de la Comisión (ver fig. 34). En la imagen aparecen tres "indígenas andaquíes" que colaboran en la tarea de sacar pita en Descanse, un puerto sobre el río Caquetá. Detenidos en torno a las herramientas de trabajo, solamente uno nos mira. Es quien más ostenta prendas de vestir occidentales (pantalones, cinturón y camisa) y lleva, a diferencia de sus compañeros, el pelo corto. La disciplina del trabajo se ordena en torno suyo. Sus compañeros no sólo están aprendiendo de su labor, sino que deben aspirar a ser como él: ganar el pantalón y el pelo corto para participar del trabajo. Sólo entonces podrán devolvernos la mirada y pertenecer a nuestra historia. Esta pedagogía escalonada del aquí y el ahora —los indígenas con cusmas miran al de pantalón que nos mira a nosotros— tiene un precio: el sedentarismo de la habitación dibujada en casa que enmarca la acuarela y pone a

[173] Aparte de Nancy Appelbaum, investigadores como Frank Safford ("Race, Integration, and Progress"), Mercedes López (*Blancura y otras ficciones raciales*) o Brooke Larson (*Trials of Nation Making*) han analizado cómo los discursos del mestizaje encubrían tácticas para despojar de sus tierras, costumbres y prácticas a poblaciones indígenas con el pretexto de unificar a la nación.



Figura 34. "Indios andaquíes reducidos sacando pita en descanse", Manuel María Paz. Láminas de la Comisión Corográfica. Acuarela. Cortesía de la Biblioteca Nacional de Colombia. Paz aquí retrata las fantasías del tránsito hacia un mestizaje que hará de estas poblaciones trabajadores sedentarios.

distancia la selva. Ser tipos-trabajo los hará asimilables a la república como fuerza laboral. En este caso, lo que los hará parte de la historia nacional será la producción de pita —para su venta— a partir de palmas. Como forma de esa conexión, la pita los ata al territorio, al mismo tiempo que al trabajo y, con seguridad, a la deuda.

El cuadro de costumbres "encuadra": reduce, detiene, recorta. Al hacerlo, borra las relaciones históricas que trascienden y explican el propio cuadro. Leer los cuadros desde las agencias e historias de sus productores politiza sus límites, muestra su marco, el lente político que produce poblaciones como pueblo nacional. Las tres representaciones de este territorio, puestas en conexión, muestran las agendas y las historias de estos tres viajeros en la frontera amazónica. Albis ofrece una visión no nacional de este territorio, mostrando las fugas, incomprensiones y violencias que producen al Caquetá como una rochela habitada por la diversidad étnica y lingüística. A pesar de no haberlo visitado, y trabajar sobre él a partir de la edición del texto de Albis, el Caquetá de Vergara y Vergara y Delgado es un territorio nacional habitado por gentes "bárbaras" que deben ser producidas como nacio-

nales a través de la lengua española, la religión católica y el comercio. Por último, para Codazzi, comisionado estatal, quien visita el territorio pero también retoma las representaciones de otros, el trabajo en posibles empresas agroexportadoras y el mestizaje como blanqueamiento producirán estas poblaciones como "indios nacionales", tipos-labor serializados en un pueblo nacional.

La historia de las apropiaciones y silenciamientos de *Curiosidades,* por parte de escritores de costumbres y militares, muestra cómo la frontera amazónica fue un territorio apropiable —encuadrable— para proyectos que imaginaban el Caquetá como un "Dorado" con distintos tintes políticos. Estas diferentes reapropiaciones nos muestran cómo los discursos militares, literarios y religiosos se enfrentaron y dialogaron a la hora de producir "el tipo del indio" en desmedro de la historia del Caquetá como territorio de refugio para diferentes poblaciones desplazadas por siglos de violencia. Una posible historia del Caquetá como territorio no nacional, una posibilidad visible en *Curiosidades*, fue descartada (o reescrita) como inexistente o bárbara. Por último, poner en diálogo a militares extranjeros como Codazzi, patricios de abolengo hispano como Vergara y Vergara y misioneros trásfugas como Albis nos muestra la espesura histórica de la escritura de costumbres en la región. Esta no fue sólo producto de la euforia local por la escritura de tipos y costumbres, *sketches* o *physiologies* francesas, sino que entroncó con una historia propia de la escritura de la diferencia colonial. Los informes de visita, las memorias de misioneros, los biombos coloniales, las expediciones botánicas e inclusive los álbumes particulares de colonos comerciantes durante la colonia —un repertorio más afín a *Curiosidades*— dan cuenta también de cómo la escritura de costumbres tiene una historia que antecede al ascenso de la literatura panorámica.[174] Asimismo, *Curiosidades* nos muestra cómo la escritura de tipos y costumbres no es una plataforma organizadora que lleva inscrita en sí una promesa de disciplina u organización nacional.[175] Como el caso de Albis, puede prestar un archivo en donde leer otras comunidades, opacas e ilegibles, que, a pesar de serlo, o acaso por eso mismo, son políticamente resistentes.

---

[174] Ver por ejemplo escrituras coloniales de la diferencia como "El Quadro del Reyno del Perú" (1799). Ver Daniela Bleichmar ("Exploration in Print") e Ilona Katzew.

[175] Le agradezco a Héctor Hoyos la pregunta acerca de si toda escritura de tipologías lleva inscrita en sí una cierta forma de disciplina y de borramiento de la historia que la antecede.

## Capítulo 6

# EL TIPO DEL COSECHERO: COLOR LOCAL Y CIRCUITOS GLOBALES DEL COMERCIO TABAQUERO A TRAVÉS DE LA LITERATURA PANORÁMICA

De pequeño formato (25 x 18 cms.), casi hecha para viajar, esta acuarela del pintor y escritor de costumbres colombiano José Manuel Groot (1800–1878) pone en tensión color local, cosmopolitismo y nación a mediados del siglo XIX en Latinoamérica (ver fig. 35). Titulada “Joseph Brown en traje de montar” (1835), en ella el escritor de costumbres y agente minero inglés, Joseph Brown, afincado entonces en Bogotá, viste ruana de paño local forrada con bayeta inglesa (Deas et al. 23). Esta ruana “anglo-colombiana” es un signo de clase que lo distingue del campesinado con un timbre de elegancia vernácula. El *British Museum* la conserva en una urna presurizada y es, al parecer, la ruana colombiana de más vieja data (Deas et al. 66). Además de ella, Brown viste zamarros de piel de tigre, delicados, pero a la vez salvajes. Con las manos forradas en guantes de cabritilla blanca, Brown se exhibe como alguien que no trabaja con ellas. Estas aparecen doblemente blancas, protegidas, alejadas del contacto. Con una de ellas sostiene un sombrero de jipijapa de los que entonces se hacían en el noreste de Colombia para ser exportados; con la otra las riendas del caballo. Es posible imaginar su pose como parte de un repertorio mayor de disfraces del viajero inglés: Brown vestido de gaucho, Brown vestido de árabe, etc. Como un panorama del imperialismo inglés, esta serie trama un romance entre color local y extractivismo en el Sur Global, posibilitando ambos. Por una parte, las escenas de trabajo minero yacen escondidas,



Figura 35. "Joseph Brown en traje de montar" (ca. 1830), José Manuel Groot. Acuarela. Cortesía de University College London (UCL) Library, Special Collections. El Empresario minero Joseph Brown posa como hacendado local.

tras la ruana, en las montañas que se pierden en la distancia. Por otra, es el dinero producto de este trabajo el que posibilita que Brown esté en los Andes, estile guantes de cabritilla y comisione un retrato.

Pintado por Groot, Brown es una figura que reúne la mirada de quien es visto y de quien ve: es el escritor de costumbres travestido de uno de sus tipos. De esta manera la acuarela hace extraña la división, propia de esta escritura, que les asigna a cuerpos determinadas indumentarias dictadas por el trabajo o el paisaje, dividiendo a las notabilidades del pueblo. Vista desde Londres la imagen arroja un resultado distinto al que tendría si fuera vista desde Bogotá.[176] Desde la capital colombiana, a través de los lentes de los civilizadores locales, es la posibilidad de una unión de la civilización noreuropea con la nación tropical. Al quitarse el sombrero muestra su rubia cabellera como una que está en proximidad de colores —y por ello en unión— con el color del cielo, la tierra y el caballo, develando un deseo por una conexión permanente entre Europa y Colombia, una que trascienda la transacción comercial y se afinque en el territorio de la cultura. Como se hace en la diplomacia contemporánea, llevar el traje nacional por parte de agentes extranjeros simboliza una hermandad supuestamente no sujeta a las contingencias impersonales de las transacciones cambiarias. Vista desde Londres es una pose llena de color local y una pintoresca asunción del folclor para una audiencia metropolitana. Esta pose borra el hecho histórico de que parte de la ruana que lleva Brown es producida, como otras ruanas vendidas por agentes comerciales ingleses en Colombia, en los telares de la Inglaterra industrial (Otero-Cleves, "Foreign machetes" 434).[177] Al quitarse el sombrero Brown se devela, ante ambos públicos, no como un tipo local sino como una notabilidad extranjera. Él es el sujeto, con nombre y apellido, que comisiona la pintura y posa con el traje local. Con ello confirma que no es el tipo laboral, sujeto inerme de la mirada del pintor que lo anonimiza creando equivalencias entre traje, labor, paisaje e identidad.

El álbum de acuarelas de tipos y costumbres acompañadas del diario de Brown al que pertenece esta acuarela no respondía a una

---

[176] Esta no es una pose característica únicamente de los extranjeros en América Latina. Por ejemplo, en su libro *Viajes en Europa, Africa y América* (1851), Domingo Faustino Sarmiento se representa como un "árabe" montado en camello en Argel, disfrazándose de "bárbaro". Le agradezco a Javier Uriarte este comentario.

[177] Ana María Otero-Cleves ha mostrado cómo muchas piezas de la indumentaria popular eran importadas de Europa, en particular, de Inglaterra. Ver su "Foreign Machetes and Cheap Cotton Cloth".

demanda local (Deas et al. 25). Tenía como propósito ser vendido en Londres, un plan editorial que por rencillas familiares y problemas económicos nunca pudo ser llevado a cabo. Por ello, en esta acuarela, a Brown le interesa posar el color local como un contacto no mediado con esa tierra a sus pies cuyo color en la pintura se prolonga desde el suelo hasta el cielo. Ese contacto con la tierra debe valorizar las acuarelas que luego venderá en Londres. Esa "valorización", no obstante, depende de la borradura de las conexiones entre Inglaterra y Colombia, conexiones producto de una historia compartida y materializada aquí tanto en esa ruana como en la propia presencia de Brown en tanto agente minero en las montañas colombianas. Esa borradura nos muestra el meollo de este capítulo: las mascaradas que practica la escritura y pintura de tipos y costumbres como estética que viaja cumpliendo diferentes funciones dependiendo de su lugar de producción y consumo. Muchas veces, en beneficio de quienes producen o comisionan estos cuadros, esta estética borra, como en el caso de Brown, las conexiones entre productores y consumidores, entre el trópico latinoamericano y la Europa industrial.

## Circuitos globales de la escritura de costumbres

Tradicionalmente la literatura panorámica ha sido leída en clave nacional y no pocas veces desechada como un relato idílico, cuasi botánico, que divide la diversidad ecológica y étnica en labores compartimentadas por región o paisaje. Al auspiciar un estatismo sin historia, los tipos no cuentan con ninguna capacidad de alianzas, con poca energía política y movilidad social; brindan así un retrato que emboza las tensiones que se daban en el interior de las nuevas Repúblicas. Como hemos visto en este libro, las reformas liberales que se vivieron en Latinoamérica a mediados del siglo XIX agudizaron las luchas por el poder expandiendo tanto las nociones de ciudadanía como de pueblo para albergar nuevas subjetividades producto de estas reformas, desde ex-esclavizados hasta nuevos hacendados exportadores de tabaco. Esta relativa democratización fue en muchos casos elocuentemente disciplinada en la representación por la cuadrícula de la literatura panorámica, calmando miedos y reconvirtiendo la diversidad de poblaciones en tipos laborales y glosarios de modismos regionales, produciendo, ansiosamente, los límites

entre un patriciado y un pueblo en constante redefinición. Sin embargo, al leer la literatura panorámica en clave global *a través* de las literaturas panorámicas nacionales se hacen visibles las contradicciones que subyacen a esta forma de representar la realidad. Quiero mostrar estas contradicciones a través de una planta cuyo periplo es contado por las diferentes literaturas panorámicas: desde la colección panorámica colombiana *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866), pasando por la cubana *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) y la española *Los españoles pintados por sí mismos* (1842–1843), hasta llegar a las *physiologies* francesas como "La physiologies du fumeur" (1840). Tomaré como ejemplo el tabaco (*Nicotiana tabacum*), la planta americana a cuyo rededor fueron construidas por la literatura panorámica subjetividades estáticas: el cosechero en Colombia, el tabaquero en Cuba, la cigarrera en España o el fumador en Francia. Quiero mostrar cómo, a través de una lectura trasnacional de estos tipos vinculados a la producción y al consumo del tabaco, los escritores de costumbres, en muchos casos empresarios tabaqueros, borraron las conexiones entre producción y consumo que los constituían como intermediarios comerciales (y culturales) entre Europa y América. Con ello eludieron exhibir sus intereses comerciales, con la finalidad de erigirse —y borrarse al mismo tiempo— como hacedores de "reliquias nacionales" a través de cuadros de costumbres en los que sancionaban cuáles eran los mejores cigarros y las maneras adecuadas de consumirlos.

Al visibilizar los circuitos trasatlánticos de producción y consumo del tabaco que surgen en la literatura panorámica, quiero también mostrar las borraduras sobre las que opera esta literatura. Representados por los cuadros de costumbres, los tipos producto del trabajo son el cosechero y el tabaquero en la América tropical y también la cigarrera en España, mientras los tipos noreuropeos son producto del consumo: el fumador experto en Francia. Muchas veces, camuflado tanto de productor de tipos laborales como árbitro de costumbres nacionales, el escritor se encuentra en ambas partes del circuito: como patrón y hacendado tabacalero en la frontera agrícola y como experto fumador de tabacos en las ciudades. La división geográfica entre producción y consumo, entre trabajo y ocio, que el escritor de costumbres crea, pretende tapar fricciones derivadas precisamente de las violencias que genera la deuda impuesta sobre los trabajadores y la acumulación de tierras por parte de hacendados como ellos. A través de la literatura panorámica estos escritores de cos-

tumbres crean una diferencia entre cuerpos hechos para el trabajo (tabaqueros, cosecheros, cigarreras) y cuerpos para el ocio (el fumador). Esta división entre tipologías de producción y del consumo quiere ignorar —y desterrar— las fricciones de género, de clase y de raza que operan, precisamente, en la relación de estos agroexportadores tabaqueros con los campesinos de sus plantaciones u obreros de sus fábricas.

En su muy influyente *Capital Fictions*, Ericka Beckman llamó "commodity novel" (166) a la serie de novelas que evidenciaban "the neocolonial predicament of Latin American countries, in which a single commodity appears to drive national history, indepedent of social agents" (166). En las páginas por venir quiero mostrar que las tipologías de la literatura panorámica (el cosechero, el gaucho, el llanero) —reusadas, no por casualidad, por la novela regionalista de principios del siglo XX estudiada por Beckman— contaron, antes que sus sucesores literarios, la historia de los países latinoamericanos a través de sus productos de agroexportación. Sin embargo, no lo hicieron borrando a los "social agents" que estaban involucrados en su elaboración, sino vinculando, naturalmente, su identidad a estos productos. Así, el tipo del cosechero, del tabaquero o de la cigarrera estaban atados, como su propia designación tipológica lo establecía, al producto que manufacturaban. Comprender al tipo laboral dentro del producto que confeccionaba, por una parte, subsumía la identidad en el trabajo y, por otra, impedía la resistencia o el control sobre la propia labor. Este control, como veremos, es obliterado o, en su defecto, producido como un reflejo del control que el escritor de costumbres quiere tener sobre el trabajo de otros. No por casualidad es el hacendado de tabaco, como escritor de costumbres, quien fantasea en estas tipologías "pintorescos" campesinos que deben desaparecer por efecto de una modernización que no entienden y que debe abrir paso a un pueblo compuesto de obsecuentes trabajadores suyos.

## Reformas liberales y boom del tabaco

Pereza, indolencia, desidia. Eso era lo que encontraban viajeros nacionales y extranjeros en la América Latina de la posindependencia en las tierras del Alto Magdalena en Colombia: territorios feraces desperdiciados por sus moradores para la producción de plusvalía. Unos

como otros los representaban como espacios habitados por gentes que no trabajaban, sometidos a la inclemencia de los elementos, sin nociones claras de tiempo o espacio. En 1864, el empresario tabaquero y escritor colombiano, Miguel Samper, los representa así:

> Hace quince años [1849] que esta rejion estaba cubierta de selvas primitivas, donde el tigre se paseaba con tranquilidad: el rio apenas era cruzado por una balsa solitaria; en sus orillas solo se veían de vez en cuando miserables pobladores que vivían de la pesca; i todas las tierras se habrían comprado con un puñado de dinero. Pero el tabaco se dio libre: la industria tocó con su vara májica esa rejion, i por encanto se convirtieron en praderas, donde se engordan millares de reses; del fondo del rio se levantaron ciudades llenas de ruido i movimiento; sus aguas son surcadas por mil embarcaciones llenas de frutos; ya se ha oído el pito estimulante del vapor; inmensas sementeras se ven en la ribera; los propietarios gastan como potentados; i por todas partes la riqueza se derrama a torrentes. ("Emigración al Magdalena" 350)

Con su "vara májica", para Samper, el tabaco produjo cuerpos y cambió espacios. Gracias a la privatización del monopolio estatal que existía desde tiempos coloniales sobre el expendio y venta del tabaco, para Samper, esta reforma legal hizo de las selvas praderas, del "fondo de los ríos" ciudades, de las riberas sementeras y de los propietarios potentados. Como si el tabaco antes no existiera en la región, para él la privatización había traído consigo su "libertad". Transformó a "los miserables pobladores" en cosecheros, trabajadores insertos en una economía de consumo y ahorro. Esta transformación no debía operar únicamente sobre las poblaciones del Alto Magdalena, sino sobre los migrantes que habrían de llegar de otros lugares de la República y del extranjero para suplir la "falta de brazos" para la cosecha. "El porvenir político, moral i material de la Nación —continúa Miguel Samper— depende de los esfuerzos que el Gobierno i los buenos ciudadanos hagan para pasar la población miserable del interior al alto Magdalena (…) dejando sus harapos i su abyección vendrá a figurar dignamente en el catastro de la República" (351). "El catastro de la República" tomará forma estética en las series de tipos laborales de la literatura panorámica. Desde allí se deseará producir trabajadores a las órdenes de presentes o virtuales patrones como el propio Samper. Por ello no nos debe impresionar que un anónimo visitador a la fábrica de tabacos "Samper y Com-

pañía" en Guaduas —la fábrica que administraba Miguel con su hermano José María— la describiera en términos patriarcales. Para el periódico *El Pasatiempo*, el reseñista equipara nación con fábrica de tabacos de los hermanos Samper, haciendo de los empresarios de tabaco benevolentes padres de la nación: "los ricos hasta por utilidad deben emprender negociaciones en que puedan dar trabajo al infeliz. Así, ganando harán un bien, i merecerán las bendiciones tanto de los que ocupan, como de los que examinan el resultado de las cosas" ("Cigarrería de Samper i Cia" 46).

"Samper i Cia" es producto de la privatización del monopolio del tabaco a través de la ley 23 de mayo de 1848, una ley prohijada por liberales como Florentino González y Manuel Murillo Toro, y defendida por el propio Miguel Samper (Acevedo Tarazona y Torres Guiza 300). Esta ley entró en vigor el 1 de enero de 1850 y abrió paso al boom de producción en la región del Alto Magdalena. La reforma incrementó el precio de la tierra, expandió la frontera agrícola, subió los jornales y produjo una afluencia de trabajadores de la altiplanicie a estos territorios de clima cálido, desatando una inflación de más del 300%: "La miel, el arroz, i en general todos los frutos de nuestra agricultura tienen hoy un precio doble i triple del de 1847", dirá satisfecho Samper en otro artículo sobre el boom ("Situación industrial"). Al Alto Magdalena, específicamente a Guaduas, Ambalema y a Honda, centros de la fabricación de tabaco y exportación de la hoja, llegaron prófugos de la justicia, desertores de guerras civiles, trabajadoras sexuales, reclusos y "vagos" condenados por leyes de policía a trabajar en haciendas tabacaleras. Una migración que sería satirizada en poemas de la época como el advenimiento de una sociedad "post-panorámica". Los tipos desaparecían allí por sustracción de materia: no habría dandis, ni bogas, ni llaneros, ni siquiera escritores de costumbres: todo serían cosecheros en una república tabaquera. En el poema "Los vagos" de Ricardo Carrasquilla leemos: "si esos famosos / hombres de Estado/ que noche i dia / viven jugando, / i habitar suelen / rejios palacios, / Fueran a Guaduas, cuántos tabacos!" (Carrasquilla 77). Con el estribillo "cuántos tabacos" el poema plantea la posibilidad de que todos los altos estamentos de la sociedad urbana bogotana —dividida por labores en cada estrofa— se convirtieran en cosecheros. Durante la década de 1850, la ampliación de la frontera agrícola ocasionada por este boom transformará la región en un laboratorio de identidades administrado por la literatura panorámica. Esta contó este

"caos" de cuerpos y prácticas a través de tipos laborales, celebrando o cuestionando como legítimas o ilegítimas diferentes formas del trabajo atadas, natural o artificialmente, a un nuevo paisaje agroexportador: la hacienda tabaquera.

## "El cosechero" de Medardo Rivas

Como vimos en el tercer capítulo de este libro, los escritores de costumbres latinoamericanos fueron, en más de una ocasión, empresarios de productos importados. También fueron agroexportadores. Tal es el caso de Medardo Rivas, escritor de costumbres, editor, hacendado tabaquero e intelectual liberal bogotano. "El cosechero" es un cuadro de costumbres suyo, incluido en la colección panorámica colombiana *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866) compilada por José María Vergara y Vergara.[178] Este cuadro representa, por una parte, la narración del ideal del trabajador en el Alto Magdalena en medio de las reformas que privatizaron la producción de tabaco. Por otra parte, completa el gran fresco del comercio tabacalero global si se lee en su conjunto con otros cuadros sobre el tabaco en compilaciones a ambos lados del Atlántico. Contado desde la voz del hacendado, "El cosechero" es la crónica del cambio de los usos de la tierra traídos por este boom. En muchos casos, estos usos terminaron por expulsar de sus tierras a los campesinos que no consiguieron o no quisieron adecuarse a las nuevas técnicas de producción introducidas por empresarios como el propio Rivas, quien compró tierras en esta región para cultivar tabaco (Serje, "El cuadro" 214). En este cuadro, Rivas "pinta" a dos cosecheros. Por una parte, Taita Ponce representa el presente en proceso de hacerse pasado: es el "pintoresco" campesino oriundo del lugar que no logra adecuarse al tipo del cosechero. Para Rivas, Ponce es sucio y "feo"; su mujer muere por lo cual no logra consolidar una familia. En la segunda parte del cuadro tenemos a un hombre sin nombre, que es el presente en proceso de hacerse futuro: es el cosechero que llega a la región para reemplazar a Ponce. Aseado y eficiente logra,

[178] Es posible que haya aparecido con anterioridad ya que Vergara y Vergara produjo su compilación con textos de la prensa periódica publicados desde 1846 hasta 1865. En todo caso, como veremos, es posterior a 1850, fecha de la entrada en vigencia de la ley de desestanco del tabaco. No ha sido posible dar con el periódico en el que originalmente se publicó. Ver, al respecto, la reedición anotada que hice del *Museo de cuadros de costumbres* (2020).

a diferencia de aquel, constituir una familia tabacalera, mezclando vida privada con vida laboral. Mientras Ponce es la nación sin civilización, el cosechero anónimo —el verdadero "tipo" reproducible— es la nación civilizada, aquella que tiene la forma de la hacienda de Rivas. Su cuadro es programático: administra la temporalidad a través de una imaginación espacial. Al pasado le corresponde un caney a medio construir —el de Taita Ponce—;[179] al futuro una familia donde el tipo del cosechero vive para trabajar a órdenes de Rivas.

Al anticipar su desaparición, como si escribiera desde el futuro, Rivas representa a Ponce como un personaje cuyo presente ha quedado consignado al pasado. Tal desconexión se vuelve al tiempo una ilegalidad —el campesino deviene en vago— y una sátira: sus costumbres súbitamente están fuera del espacio y tiempo, y deben producir la hilaridad del lector urbano.[180] Su "pintoresquismo" —su acento, su indumentaria— son marcas de esa anacronía. El lugar en donde vive ya no existe por virtud de su re-espacialización en un nuevo paisaje: la hacienda tabaquera. Su modo de vida tampoco se corresponde con el sistema de administración de la carencia que pretender introducir el capitalismo en el trópico. Al usar el pretérito, Rivas anticipa la desaparición de Ponce como un deseo:

> El cosechero vivió en un tiempo, siendo el bello ideal presentado por los filósofos del siglo XVIII, en el hombre de la naturaleza, es decir, sin ambición, sin aspiraciones, sin hacer la desgracia del género humano, cercando un pedazo de tierra y diciendo: 'esto es mío', y en medio de las inmensas selvas del Magdalena, sin cultivar un palmo, excepto la platanera, que rodeando su choza tenía sobre la margen del río; tendido en una hamaca de donde sólo se levantaba para sacar el pez prendido del anzuelo o cortar un racimo de plátanos, que su mujer sabía preparar. (443)

Sin horario y sin patrón, el río le da pescado, la hamaca descanso y el plátano alimento (su mujer, sin embargo, aparece como la fuerza

---

[179] En el cuadro de costumbres "El caney del totumo" se define un caney de esta manera: "una ramada cubierta de hojas de palma, donde se cuelgan para secarlas, las hojas de tabaco ensartadas en cuerdas de fique" (Díaz Castro, "El caney" [1985] 283).

[180] Como veremos en el próximo capítulo, el personaje del vago es una obsesión de la literatura de costumbres. Allí es usualmente retratado como un cuerpo sin costumbres y, a la vez, lleno de una energía no empleada en trabajar. Los vagos son resultado de la "depravación de sus costumbres" (Jurado Jurado, "Pobreza" 58) y por ello son leídos como "pobres malos, cuerpos hechos para el trabajo que se rehúsan a trabajar" ("Pobreza" 50).

de trabajo). Esta independencia es interrumpida por la agroexportación que aparece como una fuerza-Dios arrojándolo fuera de su paraíso a vivir una vida en la deuda: "Aquí tienes oro (le dice [la Industria]) para adornar el cuello de tu mujer; telas para vestirte, … aguardiente para saciar tu única pasión, la embriaguez, y dinero para que juegues y gastes en la tuna; pero levántate y cultiva tabaco" (444). Por una parte, el cultivo de tabaco e incurrir en la deuda son las dos acciones que le darán acceso a la nación como tipo nacional (ser cosechero) y, por otra, a la civilización como sujeto endeudado, como virtual consumidor. Sin embargo, Ponce no puede trabajar lo suficiente para pagar la deuda en la que incurre con el hacendado.

El cuadro de Rivas es una sátira, escrita para un público capitalino —"para mis lectores del interior", dice (444)— del campesino que no sabe convertirse en cosechero. La presión financiera del hacendado, finalmente, lo arroja fuera de su tierra. La única forma de huir de la deuda es escapar con aquello que antes le daba sustento y libertad: el plátano. Después de haber generado la deuda, el narrador describe la expulsión de Ponce de su tierra como un escape de las obligaciones contraídas con su patrón. Mientras se baña en el río Magdalena, ocupando la tierra que era de Ponce, el narrador dice:

> Un día que yo tomaba un baño en el delicioso Magdalena, vi que taita Ponce llegó a la orilla, con tres vástagos de plátano, los echó al río, atóselos con un bejuco, y quitándose la camisa que puso sobre dos estacas cruzadas en la casa, se embarcó y del medio del río me gritó:
>
> 'Adiós, mi *dotor*, me voy *desauciao* a buscar posesión a Lagunilla, porque estas tierras ya no dan; pero su plata no la dé por perdida, pues Dios mediante, algún día nos hemos de volver a encontrar'.
>
> ¿Qué había dejado Taita Ponce? Una cuenta en el libro por 300; tres palos parados para formar un caney y su grata memoria. (446; cursivas en el original)

El ocio ha cambiado de manos. En este cuadro vemos cómo funciona la acumulación por la desposesión (Harvey, *The New Imperialism* 137).[181] La introducción del capitalismo en la frontera agrícola con-

---

[181] A tal grado de concentración había llegado la propiedad territorial que el propio Miguel Samper reconoce en 1852, en pleno boom, que "[l]a tierra pertenece a un estrecho círculo de individuos, que a medida que han ido vislumbrando el vuelo

vivía con prácticas coloniales como el concertaje (pago del arrendamiento con trabajo o con productos de la tierra) y provocaba, en casos como estos, la desposesión de tierra a través de la imposibilidad de pagar deudas adquiridas con los propietarios (LeGrand 123). Al ocupar la tierra que era de Taita Ponce, el hacendado lo ve irse sin preocuparse del pago de la deuda (irrisoria al lado del valor de la tierra), sabiendo que en su lugar vendrá otro cosechero que la trabajará para él. El campesino que no cupo en el tipo del cosechero debe abandonar el cuadro de costumbres, al mismo tiempo que abandona el presente al que no pudo sujetarse y la nación en la que no cabe. Sintomáticamente, se marcha solo y sin dejar hijos tras la muerte de su mujer.

En su lugar, traído por "la libertad del cultivo", aparece el "cosechero que trabaja libre, rodeado de su familia, en medio de la abundancia y mitigando la maldición de comer con el sudor de su frente" (448). Este nuevo cosechero ha terminado el caney que Ponce dejó sin construir. Allí lo visita el hacendado Rivas y se regocija de la pulcritud con la que mantiene el lugar. Este cosechero sin nombre vive en el mismo lugar donde trabaja. Representa, así, la fantasía de su patrón: no pierde tiempo en movilizarse al lugar de trabajo. Este cosechero ideal ha dividido eficientemente el espacio del caney tal como Rivas ha dividido temporalmente su cuadro de costumbres. La familia vive allí, en una estructura sin puertas, accesible, como su tiempo, a los ojos del patrón. Adelante está una habitación improvisada, en el centro están las cuerdas colgadas del techo donde se seca el tabaco y en la parte de atrás una huerta con maíz, plátano y animales. A esta división del espacio le corresponde una división del tiempo que mide el día en términos de trabajo. Así vemos que el cuadro de costumbres emparenta también con los almanaques Bristol, los calendarios y la introducción de relojes públicos, en lugar de la campana de las iglesias en Latinoamérica.[182] Cada pá-

---

y porvenir de que era susceptible la producción de tabaco, han ido adquiriendo los terrenos adyacentes, a precios muy bajos por lo general, hasta fundar las grandes haciendas, o mejor dicho feudos, que hoy componen el distrito de siembra" (cit. en L. F. Sierra 147).

[182] En Ambalema, capital tabacalera de Colombia en el medio siglo XIX, las cigarreras (llamadas también cintureras y alisadoras) duermen dentro de la fábrica o en una dependencia adjunta. A ellas las despierta "una campana" y no "la campana" de la iglesia del pueblo. En la novela *Manuela* (1866) de Eugenio Díaz Castro —un texto que pertenece, al igual que el de Rivas, al ciclo del boom del tabaco en

rrafo del cuadro de Rivas marca un momento de la jornada. "Al rayar el día" la familia se baña, desayuna, trabaja, almuerza, nuevamente trabaja después del almuerzo ensartando tabaco, y "cuando la tarde se refresca, vuelven al tabacal a darle la última mano" (449). La vida de la familia es el cultivo del tabaco; todo gira en torno a su cuidado: la paz y el sustento de los niños, la felicidad de la pareja y el mantenimiento del hogar-caney.

Al abandonar la voz del escritor satírico con que había hecho burla de Ponce, el narrador adopta en esta segunda parte la voz pedagógica del escritor de manuales de cosecha. De la misma manera en que escritores de estos manuales de cultivo (algunos de ellos publicados por la imprenta del propio Medardo Rivas) se ocupaban de señalar falencias en la cosecha de tabaco con el fin de hacer ver al lector que "mejorado el cultivo mejoraremos la situación presente" (Cardozo 12), Rivas muestra también en su cuadro "vacíos" morales que lo constituyen a él como la presencia necesaria que ayudará, moral y materialmente, a llenarlos. Por eso plantea una pregunta que él mismo responde: "¿Le falta algo al cosechero? Tiene trabajo, abundancia, hogar, familia y porvenir. Sí; le falta una voz amiga que le enseñe el Evangelio; que dulcifique sus costumbres semibárbaras; que lo haga sobrio y económico" (449). El deseo de Rivas es que el trabajo en su hacienda regimente la vida de esta familia, mostrando, como lo supo Roberto Schwarz para el trabajo esclavo en el Brasil del siglo XIX, que la modernización no llega a Latinoamérica de manos de una eficiente división del trabajo sino de la subsunción de la vida dentro del trabajo (35). Esta es la felicidad para el hacendado y escritor de costumbres: el cultivo de tabaco determina al cosechero al punto que no sabemos nada de su historia, no tiene nombre, no sabemos de dónde viene, qué era antes y por qué llegó allí. Es el tipo perfecto en tanto es su patrón quien domina su historia, designando su trabajo como aquello que lo nombra. La desposesión de su historia borra, a su vez, lo que Ericka Beckman ha llamado el "export real", los horrores de la explotación y el desplazamiento que el lector de este cuadro "didn't know he knew, but had been there all along" (159).

---

esta región— leemos: "[Manuela] apagó la vela y se acostó en su hamaca, no volviéndose a despertar hasta que sonó *una campana*, que despertó a todas las compañeras de Matea, las cuales se vistieron de prisa, con enaguas de fula, pañolón de lacre de hilo y sombrero de murrapo, para irse al gran canei de los aliños a tomar el trabajo desde las cinco y media, con los primeros destellos del día" (*Manuela* 471; énfasis añadido).

## "El tabaquero" de Andrés Stanislas y Romay en *Los cubanos pintados por sí mismos*

En "El cosechero" Rivas produce un pueblo a sus órdenes. La deuda separa al campesino de su tierra con la finalidad de introducir en ella a un tipo sin historia. Otro tanto sucede, más allá del Alto Magdalena, en Cuba, con la producción del tipo de "el tabaquero". Estamos en otra etapa de la transformación de la hoja de tabaco en *commodity* para su exportación: la "torcedura" de la hoja para convertirla en cigarro (Stanislas y Romay 42). El cuadro "El tabaquero", escrito bajo el seudónimo Salantis del escritor canario Andrés Dionisio Stanislas y Romay, aparece en *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852).[183] Al igual que el cuadro de Rivas, el texto se divide en dos partes. En la primera se nos habla del tipo del tabaquero como "tipo eterno", quien, desde niño y en la escuela, "alternando con el hijo del magnate" (42), como una planta, se sabe armador de cigarros, borrando todo antagonismo. Ya en la fábrica, como aprendiz, el tabaquero es un "genio artístico" que al tiempo que compone canciones nacionales (sin cantar muy duro, nos dice el autor), trabaja, habla con giros idiomáticos populares (que requieren notas al pie de página), cuida a su madre y paga la manutención de su familia.

En la segunda parte, Salantis pasa a contar la historia de Antonio, un hombre cuya vida es una penosa adecuación al tipo del tabaquero. En su juventud, nos dice el autor, fue un "vago" que tras alistarse como aprendiz de tabaquero tiene su vida resuelta: deviene en padre de familia, tiene hijos y sueldo. Sin embargo, le cae la mala fortuna de ganarse la lotería. Fuera del circuito del trabajo (y por eso de la serie de tipos laborales), debido a este súbito enriquecimiento que no le impone la disciplina de la deuda y el ahorro, surge el ocio convertido en indolencia, un "no trabajar" que prepara el terreno para el crimen: se torna disoluto, se endeuda con su patrón, se alcoholiza y, tras caer en la cárcel por una pelea de garito, se entera de que su esposa se ha enloquecido al saber de su crimen, sumiendo

[183] Stanilas y Romay (Canarias ¿? – La Habana 1884) es escritor y periodista, director de *El Colibrí* y del *Diario de la Marina*. Buena parte de su vida la pasó en Nueva York. Para una brevísima biografía, de las pocas que existen, ver *Revista de Administración de Comercio y de Jurisprudencia*. Ildefonso de Estrada y Zenea demerita el cuadro de Salantis con el argumento de que el autor no es cubano: "otro de los que sin ser Cubano, ha pretendido retratarnos" (Estrada y Zenea 268).

en la miseria a sus hijos. Gracias a un testimonio en su favor, los jueces lo exculpan y sale de la cárcel. Su patrón, queriendo hacerse pagadero de la deuda que había contraído con él, lo emplea nuevamente (52–53).

De la cárcel a la deuda, y rodeado de su familia nuevamente, Antonio se reintegra al tipo, pasando de ser aprendiz de cosechero a torcedor y luego a escogedor, las tres etapas de germinación y florecimiento del tipo. Atado a la deuda como forma de coerción, y por tanto a la disciplina del trabajo, Antonio puede pasar a hacer su contribución al consumo universal del tabaco: "No existiendo el tabaquero el fumador se vería obligado a apelar a la nauseabunda masticación de la nicociana o a la poca manuable pipa, cosas ambas que ofrecen no escasos inconvenientes atendiendo al estado actual de nuestra civilización" (42). Al contribuir a la vez a la familia (como metáfora de la nación) y al confort del consumo global del tabaco, Antonio puede tener la satisfacción de sentirse "una molécula integrante del conjunto de seres que la constituyen [a la humana raza]" (50). Como parte de una botánica social global, la literatura panorámica, leída a través del tabaco, aquí se nos muestra como caldo de cultivo de ideologías que tomarían indomable fuerza en la segunda parte del XIX —tales como el positivismo o el regeneracionismo spenceriano— que concebían al mundo como un organismo biológico y a la historia como una ciencia cuya lógica tiene un nombre: el progreso.

## "La cigarrera" de Antonio Flores en *Los españoles pintados por sí mismos*

Dejemos a la América tropical, al cosechero y al tabaquero, para ingresar a la Europa de mediados del XIX por la vía de su periferia: España. Con ello, en el ciclo del tabaco pasamos de la cosecha en el campo y la manufactura artesanal, a la fábrica y al expendio citadino de tabaco.[184] En *Los españoles pintados por sí mismos*, encontramos el tipo de "La cigarrera", escrito por el español Antonio Flores. En

[184] En *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1853), escrito por Ignacio Ramírez, está el cuadro "La estanquerilla". Se trata de una mujer que vende cigarillos y cigarros y otros productos estancados por el monopolio. No es un cuadro sobre la disciplina laboral. Es, más bien, uno sobre la indisciplina amorosa derivada de la independencia económica. La estanquerilla tiene un romance, al parecer no confesado, con un teniente del ejército.

este cuadro, por primera vez, se emplazan las diferencias de clase en tanto las permiten, y amortiguan, las diferencias de género que el escritor legitima. El cuadro comienza con el escritor de costumbres, en un castellano estándar, pidiéndole a su tipo femenino que se deje entrevistar y le permita ver la forma en que trabaja para escribir un cuadro. En una instancia en que la literatura panorámica vehicula el *survey* social para incorporar al tipo como informante, la cigarrera, llamada María, contesta con un lenguaje calcado de la oralidad, en el que se niega a colaborar, a pesar de que el escritor la cerca con zalemas del tipo “hija mía” o diciéndole “la cigarrera más bonita”.[185] A esto ella contesta, irreverente, apuntando a las diferencias entre ella y el escritor: las manos de ella (hechas para el trabajo), la cabeza de él (hecha para la fabulación). María le contesta: “Vaya, dejémonos de requilorio y agur; quédense las probes cigarreras con su aquel y su fábrica, y pongase osté a sacar romances de su cabeza, que lucío quedará con el oficio…” (309). Alinderando la diferencia entre “el pueblo” y él a través de una diferencia del lenguaje —que al mismo tiempo hace la materia del cuadro— el escritor pone en boca de la cigarrera la anécdota de otro escritor muerto de hambre en una buhardilla vecina a la suya. No logra con esto, sin embargo, tender lazos de solidaridad con ella, de tal manera que la cigarrera, llamándolo burlonamente Don Levita, lo despide así: “con esas andróminas y esos papelones a los ciegos, que aquí no cuela … a remenos me lo tendría yo el andar con usías de casaca… Leví, leví, pero no le conocí” (307). El escritor, entonces, rechazado por la cigarrera, debe entrar a la fábrica por conducto del superintendente y escoltado por el oficial mayor de la Fabrica de Tabacos. Con ello se reviven las solidaridades de género y de clase.

La elocuencia verbal de la cigarrera, su conciencia de la diferencia de género y de clase como forma de una posible potencia política, desaparecen dentro de la fábrica de cigarros. Complacido, Flores anota: “El silencio mas profundo reina luego en el interior del esta-

---

[185] Esto nos muestra al cuadro de costumbres como herramienta biopolítica que fue usada a la par que la estadística y el *survey* social europeo de la época. Christiane Schwab ha estudiado las connivencias entre literatura panorámica y el ascenso de las ciencias sociales en la Europa de la época a través de la identificación entre cuadro y *survey* social: “Covering geographical features, demographic and economic developments, cultural and regional costumes, these texts do not only relate to statistical-administative sources, but resemble brief statistical surveys themselves” (“Social Observation” 213).

blecimiento; parece imposible que en 101,436 pies superficiales se encierren tantas mujeres [casi tres mil, anota] y que no se oiga otra cosa aun dentro de los mismos talleres, que el ruido monótono y continuo que hacen las tijeras" (309). La irreverencia inicial de María es permitida en el cuadro porque, tal como las otras cigarreras, trabaja disciplinadamente, de tal manera que su insubordinación deviene en un toque gracioso resaltado por el color local de su habla. Así la cigarrera es disciplinada como productora industrial y nacional, en tanto le da cuerpo al color local.

Para terminar el artículo, el escritor decide leerle en voz alta a María el cuadro que ha escrito sobre ella. María lo escucha con atención y concluye: "saca osté mucha burla de las Cigarreras, y si una se pusiera… Pues… vamos al decir… que si una quisiera hacer burla de ostedes, no acababa nunca" (311). Al resaltar la diferencia de género y de clase desde abajo —"ostedes" y nosotras— y dividiendo a los patrones hombres de las trabajadoras mujeres, María pone al escritor de costumbres del lado de los primeros. Después de señalar estas diferencias, María pasa a relatar cómo, para sacar a su marido de la cárcel, tuvo que pagar mucho dinero por las cuartillas de papel que le pedía el abogado; tanto papel le pedía el letrado, dice ella, que pensaba que iba a hacerse una cometa de papel. El escritor de costumbres detiene el relato de María —con lo cual no sabemos cómo acaba su historia— y pasa a dar "[l]a moraleja que resulta de este artículo": "que cuantos mas cigarros consuman los fumadores, tantas mas mujeres pueden ganarse el pan honradamente" (311). Con este gesto, en apariencia reivindicativo —Enrique Rubio Cremades define a Flores como "escritor totalmente identificado con las clases populares" (162)— es, por el contrario, una rendición del *noblesse oblige*, el escritor pasa a callar a María bajo el tipo de la cigarrera. Así, reunidas dentro de la fábrica, disciplinadas, el exceso de energía de su habla puede ser asimilable a través de su silenciamiento en la fabricación de cigarros para hombres. En tanto aquí el trabajo hace al tipo, la rutina produce a María como "cigarrera". Sólo de esa manera puede pertenecer al fresco de los tipos nacionales. Para contribuir a esta disciplina, Flores nos cuenta que, como premio a la labor terminada del cuadro de costumbres "La cigarrera", "enciendo un cigarro, elaborado por la Saavedra, célebre Cigarrera de Madrid, a quien hemos conocido hace pocos días" (311). El ocio de fumar como premio al trabajo (de escribir el cuadro de costumbres) nos muestra a Flores como consumidor "patriótico"

que contribuye a producir "cigarreras" silenciosas, celebrando el trabajo de la Saavedra dándole el tíulo de Cigarrera de Madrid y, tal vez, ocultando su propia labor como publicista de los industriales españoles del tabaco, aquellos que le permitieron entrar a la fábrica para escribir el cuadro. De la misma manera en que Flores silencia a su "informante", la atadura de esta industria con las plantaciones coloniales cubanas es silenciada, borrando posibles relaciones políticas entre tabaqueros cubanos y cigarreras españolas.

## "El fumador" de Théodose Burette

A partir de la creación de una relación no política entre productores y consumidores, entre los mismos trabajadores y estos y sus patrones, estos escritores sueñan con un pueblo colorido y a la vez disciplinado a órdenes suyas. Flores hace lo propio con "La Saavedra", Rivas con su cosechero y Salantis con Antonio. La escritura de costumbres como trabajo moral que producirá pueblo nacional a través de la des-subjeticización política de las clases populares y su resubjetivización laboral (Rodríguez 253–88) a través de la literatura de costumbres, desaparece en textos parisinos como *La physiologie du fumeur* (1840). Su autor, Théodose Burette, se la dedica "al pueblo francés, pueblo de fumadores, y quien dice fumadores, dice pensadores!" (5).[186] En ella, separados del circuito de producción del cigarro, insertos en la metrópoli industrial europea, nos encontramos al escritor, no ya como un hacendado y escritor moralista, sino como un dandi que celebra el acto de fumar como un dormir despierto, un reposo activo, un trabajo/ocio que no espera compensación más que el placer, como un saber derivado del sabor (50).[187] Vecino más de la publicidad que de la etnografía, Burette retrata la historia del tabaco como una historia universal de su consumo.[188]

---

[186] Las traducciones del original francés son mías.

[187] Como en el caso español, en Francia el tabaco queda segmentado de su valor como productor de relaciones sociales en el trópico caribeño y suramericano: "Puede afirmarse que una civilización ingresa en la esfera colonial en el mismo instante en que sus objetos, sus productos, desgajados de sus contextos culturales y de su relación antropológica 'natural' en que se encuentran emplazados, pasan a convertirse en souvenir en la metrópoli, donde son procesados y ordenados según otra praxeología" (Flor y Labrador 42).

[188] Estas visiones de la comunidad universal de consumidores de tabaco llegan a Colombia. En febrero de 1842 en el periódico *El Día* aparece una nota de autor

En su *physiologie* fuman todos, desde los niños, mujeres y ancianos hasta los animales, pasando por soldados, mendigos, escritores, pintores, médicos y señores de levita. Así, fumar salva las diferencias entre edades, géneros, labores y clases. El tabaco, incluso, salva la vida, dice Burette: sirve para curar problemas de los dientes, luchar contra los mosquitos, hacer aceites y cataplasmas, y para quitar la migraña. El trabajo no separa a hacendados y cosecheros —inventando a unos como moralistas y a otros como sus educandos— sino que propone el consumo como un acto democratizador. Fumar es aquello que moldea a las personas, no el trabajo físico de la cosecha o el moral de la escritura de tipos y costumbres.

Desapegada e irónica, atada a la magia de la mercancía, sin referencia alguna al trabajo, masculina, la voz que narra habla, en cortos capítulos, de las distintas clases de tabaco como un experto que adjudica valor comercial a los tipos de tabaco y valor estético a las maneras de su consumo. Pondera el tabaco de Virginia, el de Maryland, el del Levante y el de Venezuela; alecciona acerca de cómo el consumo de ellos divide geográficamente las regiones (los alemanes prefieren el tabaco fuerte; los mediterráneos el dulce, por ejemplo); al tiempo que enseña cuáles son las diferencias entre fumar cigarrillos, cigarros o pipa y da consejos a los jóvenes fumadores. Indulgente, esta voz construye un instructivo universal sobre el placer corporal pasado por la sonrisa que su humor debe producir: "el cigarro debe fumarse sin esfuerzo y sin dolor: debe estar en condiciones de sequedad perfectas … Un cigarro fresco nunca es bueno, es necesario que esté algo 'podrido'" (40). La perfección del producto no la hace el trabajo —no la hacen las manos— sino el dejar hacer al tiempo, es decir, seguir las instrucciones *de no hacer* que nos ofrece el abúlico escritor de *physiologies*. En ella, bordeando la caricatura, se hace una pedagogía no disciplinaria, afín al discurso publicitario, donde se desconocen las fricciones de género, raza o clase (y aun de nación) para dar un panorama universal, donde no hay cosecheros ni tabaqueros ni cigarreras, solo consumidores.

---

anónimo titulada "Historia del tabaco", en la que en primera persona el tabaco cuenta sus días de "gloria" cuando entra en contacto con la civilización europea. Como objeto universalmente conocido, dice, es que "Teodoro (sic) Burette, profesor de historia en el colejio de San Estanislao en Francia, me ha consagrado un libro entero con el título de Fisiolojia del fumador en París el año de 1840, demostrando que el arte de fumar es superior a todos los artes" (438).

Esta es una representación del tabaco muy diferente a las que encontramos en los países que hicieron de la producción de esta planta el "producto nacional". Mientras en Europa se fabrican estas fantasías, en América Latina (y en la España aún conectada a colonias tropicales en el Caribe) se representa el trabajo tabaquero, como vemos, a través de fantasías —vistas desde arriba— que suspenden la confrontación entre patrones y cosecheros. Mientras el trabajador manual transforma la naturaleza en un producto de consumo, el escritor representa su trabajo como aquel que ocurre a un nivel moral: transformando las costumbres a través de la literatura panorámica y moldeando nuevos trabajadores a través de leyes y manuales de cosecha. A diferencia de los tipos laborales, el escritor se representa como aquel que hace del consumo también otra forma del trabajo. A diferencia de Burette, en Flores fumar es revalidar el ciclo virtuoso de la modernización del país a través de la industria tabaquera. Reformadores de las costumbres y consumidor moral de cigarros, el escritor se representa a sí mismo como el intermediario entre el trópico y Europa, el gozne entre lo local y lo cosmopolita, disciplinador de los trabajadores y cultor también del color local. Esta intermediación, no obstante, oculta los intereses materiales (tanto en la producción como en el consumo) que tenía el escritor de costumbres como empresario tabaquero.

## El tabaco como reliquia de la patria

Acaso consciente de su rol como juez y parte, fabricador y consumidor, creador de "reliquias nacionales" como el tabaco y árbitro de las maneras de producirlo y fumarlo, el escritor de costumbres en naciones exportadoras de esta planta hace hablar —en un acto de ventriloquía digno de la magia de la mercancía— a los cigarros como objetos que legitiman su rol como administrador del "nexo civilizador" con Europa (Deas, "Una hacienda cafetera" 252). Entre este rico corpus en torno al tabaco hay un texto que traza todo el circuito de su producción, desde su cosecha, recolección y manufactura, hasta su consumo. Se trata de "Viajes y aventuras de dos cigarros" [en adelante "Viajes"], firmado por Juan de la Mina —seudónimo del hermano de Miguel Samper, José María Samper, su socio en "Samper y Compañía"—, aparecido en los números 37, 38, 40 y 41

de 1864 del periódico bogotano *El Mosaico*. Un texto heterogéneo, producto, dice su autor, de "apuntamientos autógrafos del cigarro Chepe [nombre del cigarro]", "Viajes" visualiza el carácter de "intermediario" euroamericano que el escritor de costumbres quiere para sí pero no puede decir manifiestamente a riesgo de desacralizar su voz ("Viajes" [no. 41] 325). Mostrarse como *creador* de las reliquias nacionales y al mismo tiempo *árbitro* de su autenticidad a través de la literatura panorámica exhibiría que los productos nacionales no son mágicos, desfetichizándolos y revelándolos como productos de agroexportación provenidos de sus haciendas.

"Viajes" es la autobiografía de un cigarro. La voz de la materia transformada por el trabajo —la hoja convertida en un cigarro con nombre— pone en contacto producción y consumo. El cigarro que habla, como veremos, desea hacerlo a través de la boca del escritor de costumbres como fumador y no la del trabajador como su productor. En primera persona, Chepe, un tabaco cuya capa y capote (hojas exteriores del cigarro) son de la provincia tabacalera de Mariquita (Colombia), nos cuenta cómo fue cosechado por Juan Bajara, un empleado de las plantaciones de la "casa de Fruhling i Goschen de Londres" ("Viajes" [no. 37] 294). Luego de ser contrabandeado, viaja a Hamburgo (Alemania) para ser convertido en cigarro con tripa (el interior del tabaco) de "una linda llanura de Weimar" por una cigarrera alemana ("Viajes" [no. 37] 294). Una vez armado, este cigarro "de origen cosmopolita", como lo reconoce la voz narradora, es exportado en lujosas cajas a Lima en donde es exhibido en una tienda de lujo. Allí, finalmente, es comprado —tras muchas peripecias que de ellas hace el cigarro— por José María Samper, empresario tabacalero y autor de este texto. En su equipaje, Chepe se encuentra con el cigarro Juancho, cuyas hojas, a diferencia de las suyas, son de la localidad colombiana de Guaduas, específicamente de "Samper y Cia".

De vuelta en Bogotá, adonde ha llegado tras su viaje de Europa a Lima, Samper le ofrece estos cigarros a los escritores de costumbres y "viejos y caros amigos" Rafael Eliseo Santander y Manuel Pombo en el altozano de la catedral de Bogotá ("Viajes" [no. 41] 324). En este espacio sagrado, mientras hablan acerca del viaje de Samper y de las costumbres locales, se los fuman como si fuesen hostias tropicales. Las palabras del cigarro Chepe, mientras se consume en los labios de Pombo, en un acto de intenso homoerotismo

—"morir entre [sus] labios … chistosos i epigramáticos era morir en un lecho de rosas" ("Viajes" [no. 41] 325)— alaban en rapto nacionalista los valles interandinos de cultivo del tabaco. Estas planicies se extienden a los pies del volcán del Tolima cuya copa nevada se ve desde Bogotá. Chepe representa su muerte como una conexión entre el lugar de consumo del cigarro (el altozano de la catedral) con el de producción del mismo (los valles interandinos del Magdalena) a partir de una imagen sublime en donde se reúnen origen y muerte del cigarro: un atardecer sobre el pico del volcán del Tolima. En boca del escritor de costumbres, dice, "al morir yo entre tan preciosos y nobles labios … veía alzarse sobre mi tumba la refuljente imajen de mi patria natal, que lleva el nombre de aquel magnífico nevado [del Tolima]. Eso era morir gozando y bendiciendo la muerte…" ("Viajes" [no. 41] 325). El paisaje sublime —la copa nevada y no los valles cálidos de las plantaciones— ofrece una imagen para desconectar, mirando el cielo y no el suelo, las relaciones entre trabajo y consumo de las cuales estos hombres se lucran. A través de esa desconexión, paradójicamente, estos fumadores revalidan al tiempo que consumen, extasiados, su propia imagen deseada: intermediarios que conectan, como empresarios, a Bogotá con la frontera agrícola y, como consumidores, a Colombia con Europa. Esta conexión es contada, no a través de un cuadro de costumbres, sino a partir de una autobiografía. El relato de vida de Chepe —una mezcla entre cuadro de costumbres y boceto de notabilidad, los dos géneros estudiados principalmente en este libro— sigue el mismo transcurso que el viaje del propio Samper. Su viaje coincide con el de José María Samper, su dueño, y no con el de los cosecheros que trabajan en sus propiedades. Así, lo que le da valor al cigarro (al igual que lo que legitima a Samper) es el viaje a Europa —la exportación a Europa— y no el trabajo de las diferentes personas invoclucradas en su manufactura. Los cigarros Chepe y Juancho son nacionalistas a ultranza (detestan a Lima y a los limeños, como Samper). Su mayor anhelo es morir en los labios de un colombiano, deseablemente de alta clase social, y en tierra colombiana. Sin embargo, este nacionalismo esconde una característica que el viaje cosmopolita de los cigarros delata: ellos fueron hechos por manos europeas, de una "proletaria", dice el narrador, cigarrera de Hamburgo.

Este paralelo entre la vida del empresario tabaquero y el cigarro está inscrito en el nombre del tabaco. El nombre "Chepe" es el apo-

do que se le da a los José. Al confundir y ocultar (al mismo tiempo) su nombre con el del producto nacional, José María Samper se transforma al tiempo en el tabaco de su fábrica, en el dueño del cigarro y en el autor de la historia de "Viajes" que consumimos. De esta manera, controla toda la historia del tabaco, excluyendo al trabajador de la posibilidad de "hacer hablar" al cigarro otra historia del boom tabaquero; precisamente aquella historia que Beckman identifica con el "export real". El viaje legitimador de Samper —y de su cigarro— es un viaje que materialmente es posible gracias a los trabajadores de su hacienda, una conexión que es borrada en el "encuadramiento" del tipo. El cuadro hace del cosechero un tipo estático, inmóvil, que no puede borrar de su cuerpo la labor que lo constituye. Su estatismo se construye en oposición a la movilidad del escritor de costumbres que habita distintos trajes y labores. Samper es político, empresario tabacalero, escritor de costumbres, viajero. Borrar la relación de posibilidad entre su viaje y el trabajo de quienes trabajan en su hacienda tabaquera implica regresarlos a estos al paisaje, al silencio (o al habla pintoresca) del tipo laboral. Con ello se los desvincula de todo relato diacrónico que pueda competir con el que Samper pretende igualar la historia de su hacienda con la historia nacional.

Esta borradura de una historia del tabaco contada desde los trabajadores está presente en el epílogo de "Viajes". Pombo, quien se fuma al cigarro Chepe, arroja el chicote al piso y de ahí, luego de que la comitiva de escritores ha dejado el altozano, lo recoge una "vieja vergonzante que recorría el vasto atrio … [quien] se apresuró a venderme en una indigna fábrica de cigarros 'chícharos'" ("Viajes" [no. 41] 325). El cigarro termina "en el cajón de un grasiento y excomulgado mostrador de chichería, [esperando] que algún carbonero de la Calera, algún indio vende-pollos de Choachí, o algún carretero de Fontibón me compre de sobre-mesa de un almuerzo a la rústica…" ("Viajes" [no. 41] 325). Esperando su muerte —y horripilado de pensar en ella— el cigarro pasa de ser un objeto de lujo en los labios de Manuel Pombo a un objeto sin capital cultural alguno en manos (y boca) de los tipos laborales. "Fumado sin lástima i mascado" —no ventriloculizado— sin producir hablar y producir una "autobiografía" del trabajador, el cigarro deja en voz del escritor de costumbres el gozo de contar la historia nacional como la historia del empresariado tabaquero. La patria toma la forma, así, de la ha-

cienda tabaquera, colapsando, como hemos visto en varias instancias de este libro, patrimonio personal con historia patria.

"Viajes" muestra la contradicción fundamental de la literatura panorámica como una "literatura industrial" (Lauster, *Sketches* 132) de la prensa a vapor europea que viaja (des)nacionalizando personas y lugares de la frontera agroexportadora latinoamericana. Es el viaje a Europa lo que legitima a Chepe como un cigarro de lujo: no sólo materialmente, a través del trabajo del cosechero, de los contrabandistas colombianos y de la cigarrera alemana, sino a través del capital simbólico que gana al viajar de vuelta de Europa. De igual manera funciona esta literatura. Cosmopolita en tanto discurso que viaja, oculta ese carácter trashumante para mostrarse como un texto patrio, una reliquia literaria que nos lleva a conocer la médula de la nacionalidad sacralizando los productos nacionales como el tabaco o el chocolate. Dice Chepe, el cigarro: "Si mi digno fumador [Manuel Pombo] hubiera sabido lo que yo valía, por mi experiencia del mundo, estoy seguro de que no me habría fumado, porque él es muy amigo de guardar buenas reliquias" ("Viajes" [no. 41] 325). Las reliquias de la nación son ese patrimonio que construyen a la medida de su interés comercial los escritores de costumbres como Samper. El escritor borra las conflictivas relaciones sociales entre el cosechero, el tabaquero, la cigarrera y el fumador —de las que se lucra— para ofrecernos la nación como un objeto de consumo, eterno, tan fuera de la historia como de las relaciones de clase, de raza o de género que operan en los intersticios de su producción. Para hacerlo, inclusive, el escritor borra las rutas de producción y relectura de la propia literatura panorámica. "Viajes" es una reescritura del texto "El cigarro parlante" del escritor español Modesto Lafuente y Zamalloa (publicado en 1846 en Madrid). El texto de Lafuente fue reeditado en Colombia, en el periódico *El Día* del 20 de septiembre de 1848, un periódico que también, en febrero de 1842, reseñó la aparición de la *Physiologie du fumeur* de Théodose Burette.

La nación como conjunto de reliquias, escritas a su acomodo por estos patricios a través de cuadros de costumbres y bocetos de notabilidades, es un producto cosmopolita que supuestamente debe ser consumido en su totalidad y sin beneficio de inventario: capa de Guadas, capote de Mariquita y tripa de Hamburgo. En este capítulo mostré, por el contrario, las copias, poses y borramientos que permiten enmascarar los productos nacionales en desconexión con

tensas relaciones laborales y circuitos globales de producción y consumo tanto de productos tropicales como de piezas de la literatura panorámica. Las reliquias de la patria: ruanas como la de Joseph Brown, conservadas en Londres y hechas de paño andino y bayeta inglesa; cigarros nacionales con capote de colombiano y tripa alemana vendidos en Lima; textos colombianos que reescriben textos españoles; redes cruzadas y reescritas, borraduras y préstamos son los tejidos con los cuales los patricios urdieron lo autóctono en Latinoamérica en su propio beneficio.

Tercera parte

# LOS INCONTABLES

## Capítulo 7

# OTRAS FORMAS DE TRABAJO: CARIDAD, INDEPENDENCIA Y MENDICIDAD EN JOSEFA ACEVEDO DE GÓMEZ

El boom del tabaco en Colombia produjo un debate sobre las posibles maneras de paliar la llamada "falta de brazos" a través de la conversión de poblaciones "indisciplinadas" (vagos, mendigos) o independientes (artesanos) en cosecheros. Estas poblaciones debían arrostrar la enfermedad tropical y desplazarse desde las alturas andinas a la olla del Magdalena a trabajar en las haciendas tabacaleras, muchas de ellas, como vimos, propiedad de escritores de costumbres. Ante este reto, los liberales que subieron al poder en 1849 trataron de cambiar, a través de artículos de prensa y debates en el congreso, el signo de la mendicidad traduciéndola como vagancia. Representar la pobreza como "a sign of moral failing" (Shubert 50) implicó desacralizar la pobreza. De esta manera, los reformistas liberales, los llamados "hombres del 48" en Colombia (Colmenares, *Partidos* 3), pretendieron criminalizar la mendicidad para movilizar estas poblaciones a la frontera agrícola a través de las leyes de vagos. La criminalización de la pobreza llevó incluso a representar a Bogotá, y a sus habitantes, como una "ciudad mendiga":

> [Bogotá] no es ni puede ser un lugar de tránsito para ninguna parte, ni un centro de donde parta la actividad de la industria que vivifique la Nación. Así es que ella se compone de empleados, de militares, clérigos, frailes, monjas, profesores i alumnos …, abogados, médicos, unos pocos hacendados que gastan aquí su renta, … sastres, zapateros i herreros; i al lado de todos ellos una caterva de

> mendigos enfermos i asquerosos, que bloquean constantemente las puertas de las casas, i embarazan el paso por las calles. (F. González, "Empezemos" 172)

Esto lo escribe Florentino González (1805–1876), exministro de Hacienda del general Tomás Cipriano de Mosquera (1845–1849), comerciante y abogado educado en el Londres de la industrialización, y entonces senador liberal durante el gobierno del general López. Para él, los pobres eran una talanquera al comercio como movimiento de capitales. Si Bogotá no prestaba la geografía para convertir su espacio en riqueza —porque, al igual que los mendigos, su posición en los Andes "embarazaba" el tránsito— las tierras bajas allende suyo sí eran lugares del trabajo para convertir el tiempo en dinero:

> Con la demanda de nuestros productos [tropicales] vendrán los estímulos de un buen precio para obtenerlos, la ocupación de los brazos ociosos, i los alicientes para que esta población que se ha venido acá a la cima de la montañas a tomar el fresco, a perder el tiempo en los clubs i atormentarse con la miseria, vaya a cultivar tabaco, caña, cacao, café, algodón, añil, i todo lo demás que la Europa nos demanda ofreciéndose en cambio su industria y su riqueza. (F. González, "Empezemos" 172)

González se adhería a la "división internacional del trabajo" (Colmenares, *Partidos* 39). De acuerdo con ella Colombia debía dedicarse a la agricultura mientras Europa debía hacerlo a la industria. La supuesta fertilidad del trópico de baja altura hacía que las razones para ser "pobres" fueran injustificables. Por ello, para él no cabía la compasión por el pobre pues este era un no-trabajador. Quienes lo compadecieran eran sus "mas crueles enemigos; porque, sembrándoles aversión por todo lo que pueda contribuir a proponerles goces, consideración i bienestar (porque todo esto se consigue con la riqueza), le quitan todos los alicientes para trabajar, para instruirse i ser honrados" ("Interior"). Estos "amigos de los pobres", como los llama, constituían un obstáculo para que estos se enriquecieran con su propio trabajo y "se igualen, por el trabajo i el ejercicio de la intelijencia, al que está en posición elevada por su saber o su riqueza" ("Interior"). Criminalizar la pobreza se aparejaba, así, con convertir la ciudadanía en un privilegio pecuniario: ser ciudadano era ser propietario, no serlo era una elección de los "ociosos". En los debates en el senado para calificar la ciudadanía en la Constitución de 1853,

González defiende el interés económico como "termómetro del juicio" (Colmenares, *Partidos* 90): "La propiedad, como la contribución que se pague, es la habilidad del individuo para atener participación útil en las elecciones; es la muestra visible de que sabe lo que va a hacer al sufragar" ("Interior").

González pertenecía a la misma generación que la escritora bogotana Josefa Acevedo de Gómez (1803–1861). De la misma manera que ella, González pretende educar a la "juventud granadina" a través de manuales de conducta, pero, a diferencia suya, por ser hombre, también lo hizo a través de su trabajo como ministro y senador.[189] Como mentor de la generación de 1848 (Colmenares, *Partidos* 79), González instruyó a jóvenes radicales vistos en este libro como Medardo Rivas, los hermanos Samper y a Manuel Murillo Toro, sobre las ventajas de aclimatar el *laissez-faire* en el trópico y hacer "que la libertad se convierta en el ejercicio austero de virtudes burguesas recompensadas por el fruto del trabajo" para aprender la política "en la escuela republicana de los Estados Unidos, en la liberal de Inglaterra" ("Mi apreciado" 181). A diferencia de González, Josefa Acevedo de Gómez se preguntó en manuales de conducta y en cuadros de costumbres qué entendían estos hombres por trabajo y, de manera más importante, si el trabajo era otra palabra para la dependencia, la subordinación y la disciplina. Como veremos, Acevedo de Gómez sabía que, en el caso de estos legisladores y empresarios, imaginar el no-trabajo de poblaciones subalternas iba aparejado siempre con imaginar (en leyes y cuadros de costumbres) un determinado trabajo para estas. En sus textos, ella criticó el cambio de signo de la pobreza introducido por los radicales —los mendigos como vagos—, mostrando cómo sus formas de "organizar la pobreza" eran un "remedio con contraprestación" (Castro Carvajal 186): el trabajo de las clases populares era visto como tal en tanto fuera un insumo para el aumento de la riqueza de estos empresarios y legisladores, urgidos de "brazos" para sus haciendas en la frontera agrícola. Por el contrario, los textos de Josefa Acevedo de Gómez sobre reclutas, mendigos y mujeres quieren visibilizar otras formas del trabajo como vía a la independencia económica y política.

---

[189] Por ejemplo, González tradujo el manual de *Savoir vivre*. En el capítulo 3 analizo los usos a los que este manual se prestó para neo-patricios como el comerciante y escritor Ricardo Silva.

## Reformas liberales y reescritura de la historia

Los liberales que ascendieron al poder el 7 de marzo de 1849 representaron como premodernas varias formas del trabajo de sectores relativamente independientes —el artesanado,[190] los bogas, la economía de subsitencia— que no armonizaran "con liberar a la iniciativa individual de todas las trabas que pesan sobre ella y que la inhiben en el ejercicio de una actividad económica productiva" (Colmenares, *Partidos* 39). Florentino González se representó como apóstol de la modernización en la Colombia de la década del 50, escribiendo acerca del pasado —incluso acerca los veinte años republicanos de los cuales él fue actor— como uno donde el "oscurantismo" colonial todavía reinaba (Colmenares, *Partidos* 46). Al igual que González, los jóvenes liberales combinaron la implementación de las reformas liberales con la reescritura de la historia. Su propósito fue instalar el 7 de marzo de 1849 (fecha en la que ganaron las elecciones) como una conclusión del 20 de julio de 1810 (el llamado grito de independencia en Bogotá) cuyas promesas a su parecer habían quedado pospuestas hasta cuando ellos —"la bizarra juventud con sus arranques de supremo entusiasmo i de impetuoso i jigantesco espiritualismo" (Samper, *Apuntamientos* 476–77)— llegaron al poder. En sus *Apuntamientos* (1853), el entonces liberal José María Samper, a la sazón con 25 años de edad, al igual que lo había hecho González en la prensa, representa esta fecha como aquella en la que "se había terminado la era de los sistemas comprensivos, de las tradiciones coloniales, para que comenzase la grande época del desarrollo social" (458). Así, Samper inventa el reformismo como un movimiento sin antecedentes, a partir del cual "se buscaba una nueva independencia o libertad, pero ahora de carácter filosófico, ideológico y político" (Cortés Guerrero, "Independencia" 156). Sus *Apuntamientos* legitimaban las reformas como una ruptura definitiva con el pasado: "La Nueva Granada carece de historia desde 1810 hasta hoy [1853] pues los apuntamientos i nociones que se han publicado formalmente acerca de la República de Colombia, adolecen de inexactitudes sustanciales del todo inaceptables. Así, no habiéndose creado aun nuestra historia, solo puede ocurrirse a testimonios dudosos" (11).

---

[190] Los artesanos afectados por la abolición de los impuestos a las mercaderías importadas, una reforma defendida por el entonces senador Florentino González, lo vapulearon en 1853, casi al punto de lincharlo en las calles bogotanas.

Una mujer de la generación anterior pensaba de otra manera. Josefa Acevedo de Gómez había vivido la historia del liberalismo granadino precisamente desde 1810 hasta el ascenso de estos jóvenes al poder. Durante la década del cincuenta decide pasar por escrito los años que Samper borró y que González decidió deslegitimar como "coloniales". En obras como *Recuerdos nacionales* (1860) escribe el boceto de su padre, el patricio José Acevedo y Gómez, conocido como "el tribuno del pueblo" del 20 de julio de 1810. En otras, como *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos* (1863) (póstuma, en adelante *Cuadros*), responde a periódicos satíricos de jóvenes liberales, como *El Alacrán* (1849) (*Cuadros* v).[191] En el entremedio de los hechos que estas dos obras recrean, escribe acerca de las décadas del veinte y treinta con las biografías de sus hermanos (*Biografía del general José Acevedo Tejada*) y de su esposo (*Biografía del doctor Diego Fernando Gómez*), pero también con cuadros sobre reclutas en la Guerra de Independencia ("El soldado"). La escritura de estos años no sólo revela una desazón frente a la borradura del liberalismo anterior a las reformas liberales, así como de la figura de ella y de su familia como hacedores de la independencia de la *patria,* sino una crítica a los nuevos valores que avanzó esta nueva generación de liberales: la libre empresa, la acumulación de capital y las fantasías de producir proletarios disciplinados a través del "cultivo comercial, orientado hacia un mercado mundial [que pretendía sustituir] a la economía de mera subsistencia" (Colmenares, *Partidos* 29).

En este capítulo mostraré cómo Acevedo, al revalidar el "capital social" (Davies, "Gender") de su familia a través de sus biografías, visibiliza también su propia imagen como trabajadora y escritora de la historia patria. A través de manuales de conducta, biografías de notabilidades y cuadros de costumbres, Acevedo participa en el debate sobre la "sociabilidad" para mostrar cómo las formas de riqueza, supuestamente producidas por el trabajo, que defienden González y sus pupilos, no llevan necesariamente a una ciudadanía moral. Como escritora, Acevedo se sabe (re)productora de costumbres re-

---

[191] Es muy curioso —y tal vez no fortuito— que la idea de escribir esta obra haya surgido, de acuerdo con la autora, "una hermosa tarde del mes de marzo del 1849" (*Cuadros* v). En su prólogo ella cuenta cómo "entró en mi casa un joven, que era entonces amigo mío" para hablarle positivamente de *El Alacrán*. Las palabras "joven", "marzo" y "era entonces amigo" son un comentario sutil acerca de sus desavenencias con estos jóvenes radicales.

publicanas y ciudadanías ideales. Sin embargo, al ser mujer y mujer casada (y separada), ella es consciente también de no ser ciudadana y de depender económicamente de su marido. Este impasse, acuciosamente trabajado en su escritura, permite ver su obra como la exhibición de las costuras que dividen a los ciudadanos del pueblo siguiendo fronteras de género y clase y mostrando las razones de esta división como políticas y no naturales. Para hacerlo empleó el boceto de notabilidad con el cual contar la vida de "incontables", tales como "vagos", mendigos y reclutas. Con estas biografías del "pueblo" Acevedo muestra al mismo tiempo las lógicas de la asignación de ciudadanía y los límites del reformismo liberal que acota el valor de la vida siguiendo lineamientos de género y peculio.

Para visibilizar estos límites del reformismo liberal, Acevedo presta atención al trabajo de los no-ciudadanos que son tenidos como "dependientes" económicamente o, llanamente, como "parásitos" o vagos. A diferencia de Florentino González, para ella la ciudadanía como independencia política (para votar) depende de la calidad moral y no del género o peculio. Su atención a la vida privada de estos no ciudadanos —mendigos que en su vida privada ahorran, mujeres que manejan el patrimonio doméstico— los muestra como trabajadores que luchan por la independencia económica, sujetos que, a pesar de no ser propietarios, por sus calidades morales deben ser tenidos como sujetos de derechos —de ciudadanía— y como hacedores "invisibles" de la patria. En otras palabras, su obra es una denuncia de los excesos de la racionalidad anti-caritativa y no democrática de los "hombres del 48". Para ella, consciente en sus escritos de las proximidades entre leyes de vagos, reclutamiento forzado y dependencia económica de la mujer, la explotación de la fuerza laboral de otros en beneficio propio era una inmoralidad. En el cruce entre la experiencia de los mendigos y de las mujeres casadas, dos experiencias que Acevedo propone leer en conjunto, mostraré cómo la "vida privada" del mendigo, retratada en su cuadro "El pobre Braulio" (1861), le sirve para reflexionar sobre su propio trabajo invisible como escritora y mujer.

## Acevedo de Gómez, entre el mecenazgo y la profesionalización

Nacida en 1803, Acevedo de Gómez hace parte de la primera generación de republicanos. En su obra biográfica, al igual que otros

patricios que hemos visto en este libro, se ocupó de hilvanar la épica independentista con su historia familiar. Con el "grito de Independencia" de 1810, su padre, José Acevedo y Gómez, les dio a los granadinos, de acuerdo con ella, el "sentimiento del amor patrio que había dormido trescientos años en nuestros fríos i esclavizados corazones!" (*Cuadros* 142). Tras la Independencia, el *clan* de los Acevedo y de los Gómez fue partidario del general liberal Francisco de Paula Santander y se enfrentó a Simón Bolívar —a quien llamaba "dictador"— y a su partido "absolutista" (Acevedo de Gómez y Acevedo Tejada 10).[192] Su primo, el dramaturgo Luis Vargas Tejada, y sus hermanos, el general José y el coronel Alfonso Acevedo Tejada, participaron (al igual que Florentino González) en la conspiración de septiembre de 1828, auspiciada por Santander, para asesinar a Simón Bolívar. Tras negarse "a firmar el acta en que se hacía Dictador al Jeneral Bolívar" sus hermanos "fueron ambos separados del ejército i se les mandó venir a la capital a presentarse al Libertador" (*Biografía del teniente coronel Alfonso Acevedo Tejada* 4). Su esposo, el magistrado Diego Fernando Gómez, por cuenta de su santanderismo, "fue violentamente arrancado de su casa i conducido a la cárcel pública de Bogotá" (*Biografía del Doctor Diego Fernando Gómez* 21).

Esta reconstrucción del linaje paterno se la debemos a la propia Acevedo de Gómez. Ella escribió estas biografías en la década del 50 para representar la "patria" que la juventud de entonces había heredado, modelando las vidas ilustres de los republicanos de la primera generación para que fueran emuladas por los de la segunda: "me contento con ofrecer a los granadinos contemporáneos [1853] i admiradores del Dr. Gómez el bosquejo fiel de su vida pública, deseando que nuestros descendientes, a ejemplo suyo, puedan venir a ser algún día útiles i distinguidos ciudadanos" (*Biografía del Doctor Diego Fernando Gómez*). Catherine Davies sostiene que el capital social de Acevedo —pertenecer a esta familia de notables— le permitió escribir y participar en debates políticos ("Josefa Acevedo" 2). En la década del 50, cuando este capital estaba a la baja por cuenta de la reescritura de la historia por parte de los jóvenes liberales, Acevedo lo usa para revalorizar, con su escritura, las vidas pa-

---

[192] Catherine Davies usa la palabra "clan" para mostrar cómo la historia familiar estaba imbricada a través de alianzas políticas, económicas y matrimoniales con la escritura de la historia patria y el control de las instituciones poscoloniales ("Gender" 184). Tulio Halperín Donghi va más lejos para sostener que en Latinoamérica las nuevas repúblicas eran manejadas por las grandes familias (cit. en Masiello 30).

sadas de quienes estaban cayendo en el olvido (Davies, "Gender" 200). Pero esta revalorización no era sólo de sus familiares, sino de personajes anónimos, pero virtuosos, de las décadas del veinte y el treinta. Valorizar, por igual, vidas de notables y de tipos populares le permite cuestionar y enfrentarse a las formas de valor que los jóvenes liberales le estaban dando a la vida: el sueldo a los tipos populares, la riqueza como forma de definir a los notables.

A través de su revaloración de formas de trabajo no vistas como tales, Acevedo logra reposicionar su trabajo como escritora, poniéndose en el centro de la producción de una historia patria. Esta revaloración la logra renovando la escritura de tipos y costumbres. Como antecedente del pensamiento racista, esta escritura sostenía que a través de la fisonomía —y luego de la frenología— se podía leer la moralidad (Verdevoye, "Éléments" 368). Como otra forma de aguzar el ojo, Acevedo no ve la moralidad en el cuerpo (en el traje, la labor, el género o la "raza"), sino que la lee en lo que ella llama "la vida privada". Fruto de este recambio, las personas que usualmente no compartían espacios en panoramas de vidas ilustres —su padre, José Acevedo, junto al mendigo bogotano, Braulio— aparecen reunidas en sus *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos* (1861). Esta serie de vidas virtuosas cita y a la vez desarma las *androtopías* vistas en el capítulo 2. Su criterio organizativo lo encarna la persona a quien dedica los *Cuadros*, su hermano José, el "más virtuoso de los hombres" (viii). La atención a la vida privada como reflejo de la moralidad muestra el lugar precario —pero central— de Acevedo como intelectual del liberalismo granadino. Como mujer que luchó contra la dependencia económica y que sufrió la maledicencia por su condición de mujer separada, los tipos populares de sus *Cuadros* le sirven para reflexionar sobre las maneras en que las tipologías mismas —al privilegiar la vista y no la escucha— oscurecían las historias individuales tanto de las mujeres como de las clases populares.

La "vida privada" fue el tema predilecto de Acevedo, acaso porque la suya fue el objeto de escrutinio de la élite granadina. A los diecinueve años se casó con su primo Diego Fernando Gómez, 17 años mayor que ella. Al decir de Vergara y Vergara "no fue dichosa en su matrimonio" ("Prólogo" iv). La decisión de separarse de Gómez en 1835 —"un paso de extrema gravedad para enfrentar a una sociedad donde los infortunios domésticos se callaban"— desató maledicencias en su contra (Martínez Carreño, "Josefa Acevedo de Gómez" 25). Entre los infundios que sufrió se cuenta que tuvo un

hijo fuera del matrimonio mientras su esposo se hallaba exiliado en Cartagena (Holton 303).[193] Tras su separación vivió tanto en Guaduas como en la hacienda El Retiro, en Pasca (Cundinamarca) (Martínez Carreño, "Cronología" 45). Allí, como otras mujeres de su época, trató de labrarse una independencia económica a través de la enseñanza y de la escritura. En la década de 1840 vivió en Bogotá. Viajó con su hija Amalia y su esposo José Ferreira a Inglaterra en 1845. Tras el matrimonio de su otra hija Rosa con Anselmo León en 1850, vuelve a la Hacienda El Retiro, esta vez con la joven pareja (Martínez Carreño, "Cronología" 46; "Autobiografía" 333; "Fragmentos del testamento" 329). Allí moriría y sería enterrada en 1861.

A medio camino entre el mecenazgo y la profesionalización, en los prólogos de varias de sus obras es claro que ella buscaba escribir para ganarse la vida. Para saldar cuentas, reconoció en los prólogos de sus obras que estas eran producto de contribuciones familiares. Así lo agradece en *Poesías de una granadina* (a Rosa y a Anselmo),[194] en su *Ensayo sobre los deberes de los casados* (a su sobrina Dolores Neira) y en sus *Cuadros* (a su hermano José).[195] En este último caso, le confiesa a su hermano que teme que la obra no se venda "i perdería los costos de la impresión … lo cual, como soi pobre, no es poco para mi" (*Cuadros* viii). Para paliar sus dificultades económicas, publicó incluso un *Oráculo de las flores y las frutas, acomodado a su lenguaje i con doce respuestas en verso* (1856). Firmado por "una señora granadina", este libro es un instructivo para armar un juego de salón. Bajo la forma de preguntas y respuestas organizadas

---

[193] Esto es falso. En su testamento se queja amargamente de "papeles que miro como puñales con que se me ha herido" ("Autobiografía" 336).

[194] *Poesías de una granadina* (1854) puede ser leída, a pesar de estar escrita en verso, como una autobiografía de la propia Acevedo. De acuerdo con Davies, *Poesías* es un recuento de los años 1828–1831, años de represión bolivariana a su familia, que se leen, continúa Davies, como "autobiography in poetry", en donde "The Acevedo family, identified metonymicallly with the patria family, as both representative and exemplary" ("Gender" 201).

[195] De su hermano dice que le dejó "cien pesos para imprimir mi libro [*Cuadros*]" (*Cuadros* viii). De su yerno y de su hija, reconoce que insistieron en la publicación de sus versos: "Vosotros habéis querido que yo consintiese en la publicación de mis poesías i yo he debido complaceros, porque el recibir de vosotros todo mi bienestar presente, os debo esta prueba de condescendencia i amor" (*Poesías* [7]; Martínez Carreño "Josefa Acevedo de Gómez" 28). Su *Tratado de economía doméstica* está dedicado a su sobrina, Dolores Neira, quien le facilitó, lo reconoce en la dedicatoria a este libro, "los medios de imprimir [su] libro" anterior: el *Ensayo sobre los deberes de los casados* (*Tratado* [3]).

aleatoriamente, el juego trata de brindar predicciones sobre el futuro. El *Oráculo* "indudablemente fue una empresa con propósito de beneficio pecuniario" (Martínez Carreño, "Josefa Acevedo de Gómez" 29). A pesar de recibir "una renta para su manutención" de parte de su esposo desde 1840 (Martínez Carreño, "Cronología" 47), esta no debió ser muy grande, pues, como vemos, sufrió esta independencia como un desafío en momentos en que el trabajo de una mujer separada y de élite era mal visto.[196] La maledicencia llegaba muy lejos. Sabemos que se murmuraba en Bogotá que la escritora, mientras estaba en Londres, publicó obras literarias para ganar dinero: "Se ha dicho por personas mal informadas que nuestra poetisa había escrito y publicado en Londres alguna obra, echando así mano de su talento como único recurso para subsistir. Esto es enteramente falso: ella no escribió ni publicó nada en Europa; todas sus obras lo han sido en Bogotá" (Caicedo Rojas 296).[197] Sea como fuere, esto muestra que su vida privada fue objeto de escrutinio por ser no sólo una mujer separada, sino también una mujer que escribía para independizarse económicamente.

No nos debe impresionar entonces que sus dos obras de la década del 40, tras su separación, versen tanto sobre la economía doméstica como sobre la armonía afectiva del hogar. Es el caso de sus manuales de autoayuda *Ensayo sobre los deberes de los casados* (primera edición de 1844, en adelante *Ensayo*) y *Tratado sobre economía doméstica para el uso de las madres de familia y las amas de casa* (1848, en adelante *Tratado*).[198] En ambas obras brinda consejos para distribuir las cargas económicas y afectivas y reducir el azar de la mala administración, tanto del peculio como del afecto, para proteger el hogar de la quiebra o de la separación. A la escritura del *Tratado*, por ejemplo, la impele "[u]na voluntad decidida por comunicar a las damas lo que me parece útil, i la necesidad de aumentar en lo posible los medios de subsistencia" (i). Al *Ensayo,* por su parte, lo motiva impedir, a través del "cálculo i de reflexión en los que con-

---

[196] Su esposo, Diego Fernando Gómez, murió en 1853. Acevedo dice en su "Autobiografía": "[Gómez] [m]e nombró su albacea y me dejó una pensión vitalicia suficiente para mi subsistencia" (335).

[197] Ediciones de su *Ensayo sobre los deberes de los casados* fueron publicadas también en Nueva York y París.

[198] Este texto ha sido traducido al inglés en una edición académica de Catherine Davies con la traducción de Sarah Sánchez: *A Treatise on Domestic Economy, for the Use of Mothers and Housewives* (2007).

traen [el matrimonio]", que este no degenere en "una odiosa i temible esclavitud", para la mujer, se entiende (2).[199] Como reflexiones en torno al trabajo invisible de las mujeres casadas —sobre todo el *Tratado*— estas obras van en contravía de imágenes masculinas sobre la mujer promovidas por la escritura de tipos y costumbres. De acuerdo con estas, la mujer casada es un cuerpo del no-trabajo, sujeto de la moda, objeto de una rutina doméstica y una interioridad atrapada por un exceso de sentimentalidad que bordea con la irracionalidad (Dueñas Vargas 192). En su lectura de este texto, Catherine Davies va más lejos. Para ella los consejos de administración económica del *Tratado* muestran cómo "National progress is concomitant with women's skillful management of the home … the microecomics of the household is the linchpin of the political economy of the state" ("Gender" 203). Acevedo no sólo se construye como una escritora que administra la memoria de la patria (a través de sus biografías de notabilidades), sino que es la racionalidad tras la afectividad del hogar (en el *Ensayo*) y de las finanzas domésticas (en su *Tratado*). Aún más, en el *Tratado* Acevedo se apropia del portafolio de imágenes de lo femenino inventadas por los hombres en la escritura de costumbres a través de "episodios" en los que critica a la coqueta, a la supersticiosa, a la beata, entre otras. Al usar personajes masculinos en el *Tratado*, Acevedo interpela la racionalidad de los hombres aparejando las juiciosas cuentas que sus personajes sacan con las suyas propias. Mediante esta estrategia contable la autora exhibe la misoginia de estos hombres. Por ejemplo, adopta la voz del "doctor Alejandro" (51), suerte de jefe de beneficencia de la casa, para reportar los gastos suntuarios y señalar cómo estos podrían donarse a una sociedad de caridad. En el mismo texto usa a otro hombre, Edmundo, como juez de la racionalidad de las mujeres. Mientras este las "examina" para decidir con cuál de ellas casarse, Acevedo de Gómez anota al pie de página: "Es más común de lo que se piensa el desprecio con que miran los hombres la inteligencia de las mujeres" (*Tratado* 23). Al habitar el espacio de reflexión sobre lo escrito, esta nota confronta la imagen de racionalidad que los hombres producen en su propio beneficio. Habitar y deshabitar la voz de Alejandro o de Edmundo —usar la autoridad de los hom-

[199] El *Tratado* y el *Ensayo* llegaron a varias ediciones. De acuerdo con Vergara y Vergara, juntos hicieron a la escritora "ventajosamente conocida en América" ("Prólogo" i).

bres en contra de ellos mismos— le sirve para mostrar que no es lógico encontrar continuidades entre razón y género, entre moralidad y cuerpo. Esto es precisamente lo que hará en sus cuadros de costumbres y bocetos de notabilidades.

## Otros panoramas: *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos*

Central como escritora de la historia republicana, pero removida de la autoría en cuanto escribe anónimamente, o con seudónimo (una granadina) o usando sus iniciales J.A de G, Acevedo celebra la vida de otros, ocupa conscientemente un lugar liminal entre lo público y lo privado, entre lo visible y lo invisible, entre la escritura de la independencia política de la patria y la dependencia económica. En *Poesías de una granadina,* el texto más autobiográfico que Acevedo publicó en vida,[200] afirma: "Mi ecsistencia fue borrascosa como las épocas que he atravesado, porque casi todos los hombres de mi familia han tenido parte en los negocios públicos, i las mujeres que participamos de las opiniones de nuestros padres, maridos i hermanos, sufrimos siempre por amor a ellos" (*Poesías* [7]). En este "feminismo relacional", definido por Karen Offen como una posición política tomada en apoyo de sus esposos o hijos, hay una distancia frente a lo político (cit. en Francine Masiello 68). Esta participación diferida es difícil de creer en alguien que, sin duda, tenía sus propias opiniones políticas. Aparte de sus biografías, Acevedo escribió un "Catecismo republicano" (Martínez Carreño, "Josefa Acevedo de Gómez" 31)[201] y se carteaba con los políticos más importantes de su tiempo.[202] El hecho de que tenga que removerse de la escena pública nos habla de las estrategias que tuvo que utilizar para representarse como sujeto político.

Estas son precisamente las estrategias que ella moviliza en su obra póstuma *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos*. *Cuadros* no

---

[200] Su autobiografía no fue publicada sino hasta 1910 por su nieto Adolfo León Gómez como parte, significativamente, de una biografía y una compilación de documentos sobre su padre. Ver Agudelo Ochoa sobre este texto.

[201] Aída Martínez Carreño, Ana Cecilia Ojeda Avellaneda y Rocío Serrano Gómez hicieron pública la existencia de la cuarta parte de un catecismo republicano escrito por Acevedo.

[202] Por poner solo un ejemplo, el general José Hilario López, quien comandó las reformas liberales, le pide a Acevedo considerar escribir su biografía (López 350).

es un panorama de notabilidades organizado por género, religión, filiación política o abolengo como los vistos en el capítulo 2. Por el contrario, es un panorama de diferentes formas de la caridad efectuadas por mujeres, indígenas, vagos, cimarrones, patriotas o dandis. A través de ocho bocetos de notabilidades, ella plantea su libro como un fresco de los pequeños y grandes actos heroicos del "vulgo".[203] Como tales, dice Acevedo, son una "interesante i verídica relación de hechos honrosos i nobles que hicieran conocer que nuestra sociedad no está esclusivamente plagada de víboras i 'Alacranes'" (viii). En el prólogo al libro Acevedo revela el objeto inmediato de su *Cuadros*: responder a los periódicos satíricos de la época —en particular a *El Alacrán* (1849), periódico con que los jóvenes cartageneros Germán Gutiérrez de Piñeres y Joaquín Pablo Posada hicieron burla explícita de las notabilidades del momento. Acevedo se propone escribir, dice, la "contra del Alacrán" (*Cuadros* viii). En otra forma de la autoría diferida, pone esta oración en boca de su hermano, a quien le dedica el libro.

En *Cuadros* aparecen textos inéditos suyos escritos en la década del cincuenta al igual que otros ya aparecidos tanto en periódicos como en folletos.[204] Allí no es discernible un orden que duplique las distancias entre patriciado y pueblo. La poética del "cuadro", su invitación al re-uso, le permite tomar textos de la prensa y ensamblarlos de diferentes maneras. Por ejemplo, en lugar de localizar la biografía de su padre al principio o al final de *Cuadros* —como la introducción o la culminación de una vida virtuosa— lo pone entre un cuadro sobre un mendigo ("El pobre Braulio") y otros sobre campesinos andinos ("Mis recuerdos de Tibacuy"). Organizados en torno a la virtud republicana, Acevedo va en contra de una de las maneras en que la literatura de tipos y costumbres *enseñaba a ver*: hacer del cuerpo un texto (la ropa, el acento, el color de piel) con el fin de navegar con tino el pueblo nacional. Si Walter Benjamin definió a los escritores de costumbres como "botánicos del asfalto" (*The Ar-*

---

[203] Para Acevedo, quienes se distinguen entre el "vulgo" lo hacen por sus acciones morales, no por su abolengo: "Aun aquellos a quienes la fortuna, la educación i el poder han elevado a una escala mui superior, casi todos son vulgo, porque hai vulgo en el catálogo interminable de los reyes, lo mismo que entre la multitud oscura de los ciudadanos" (Acevedo de Gómez y Acevedo Tejada 3).

[204] "Mis recuerdos de Tibacuy" aparece primero en el periódico *El Museo* de Bogotá, no. 4, 1 de junio de 1849, pp. 53–56. Lo firma J.A. de G. La biografía de su padre aparece en 1860 bajo el título *Recuerdos nacionales: Jose Acevedo i Gómez.* (Bogotá: Imprenta de Piza i Perez, 1860). Lo firma como "La señora J.A de G".

*cades* 372), Josefa Acevedo se construye como historiadora de la "vida privada" a través de un sentido que no privilegia la escritura de tipos y costumbres: la escucha. En sus cuadros sobre campesinos, reclutas y mendigos ella aparece directamente, o por interpuestos personajes que la reflejan, como quien presta atención a través del oído. En "Mis recuerdos de Tibacuy", por ejemplo, escribe: "por más de media hora escuché su silencioso llanto y sus sollozos ahogados [de Mariana]" (*Cuadros* 196). La escucha se revela, a punto seguido, como un antídoto en contra del pensamiento fisionómico. Acevedo escribe: "¡Cuán mal había yo juzgado a Mariana por su fisonomía!" (196). En lugar de leer la moralidad en la fisonomía, Acevedo propone ver el cuerpo como testimonio de una "vida privada", reproducible sólo en tanto presta un ejemplo moral para el lector. En contraste con *El Alacrán* —periódico en donde abundan infidelidades y vicios con nombre propio— en sus *Cuadros* se compilan "vidas privadas" de dandis que son tenidos por tales por la maledicencia pero que son generosos ciudadanos, mendigos que tras la fachada son patriotas que ahorran y practican la caridad, cimarrones e indígenas que tras un manto de insensibilidad o salvajismo hacen abnegadas obras de beneficencia.

## Recambios de género: "El pobre Braulio" y la escritora de costumbres

Esta revaluación de los tipos es especialmente cierta en el cuadro "El pobre Braulio". El texto pone en el centro de la historia nacional a un marginal. A través suyo, Acevedo construye un boceto de notabilidad, no de un patricio, sino de un no-ciudadano que es muchas cosas: un mendigo que deambula por las calles, un recluta que lucha en las guerras de Independencia, un viajero que va a pie de Bogotá hasta Lima, un padre (y madre) que adopta una familia de niños expósitos abandonados por la élite de la ciudad. Malcolm Deas ha notado cómo la literatura de tipos y costumbres se deleitaba en compartimentar la experiencia histórica de las clases populares en tipos discernibles. Un peón, por ejemplo, cumplía varias actividades económicas durante un mismo año dependiendo de las temporadas de cosecha, siendo visto incluso de formas diferentes dependiendo de la región por la que anduviera (Deas, "Venezuela, Colombia and Ecuador" 669). En la inasible proliferación de trabajos de Braulio,

Acevedo hará una reflexión sobre la identidad múltiple de la escritora —y, a través suyo, de las clases populares— como una manera de criticar la lógica de las tipologías. Si los tipos laborales estaban atados a una labor y a un traje, y los patricios tenían libre acceso al "guardarropa de la historia" (capítulo 3), Acevedo les abre dicho acceso a todos. Como veremos, los "andrajos" de Braulio develan las diferentes identidades que subyacen a su compleja "historia privada".

En su libro *Between Civilization and Barbarism* (1992) Francine Masiello ha analizado el uso de la imagen de lo femenino en la Argentina del medio siglo XIX —sobre todo la moda y la escritura acerca de ella por parte de los unitarios— como una resistencia al Rosismo. Para ella la representación fluida del género de hombres y mujeres —en que unos adoptan las características de otras, sin orden ni concierto— le permite deshacer los límites entre el yo, la familia y la sociedad. Con estos recambios de género —que ella llama "gender shifting"— se feminiza el lugar de la autoridad patriarcal o se inviste de poder a la autoría femenina:

> Through plural interpretive strategies and an insistence on ambiguity, they [las y los escritores unitarios en tiempos del Rosismo] also challenged the notion that an individual could be heard from a fixed position. In this way, they made an incursion into the institutions of gender and the family, mediating the conflict between symbolic realms and public and private spaces. The economy of women's fiction thus decentered official discourse and multiplied the possible positions from which women might speak. (36)

Esto es lo que hace Acevedo a través de Braulio. En su narración sobre el mendigo ella representa la autoría femenina como un trabajo que, a pesar de ser el lugar de producción simbólica de la sociedad, es invisible en la construcción de la historia patria. Acevedo se propone escuchar su historia, pasarla por escrito y, con ella, expandir las formas de la independencia económica para problematizar la racionalidad en la asignación de ciudadanía sólo a hombres con un cierto peculio, como la imaginaba Florentino González.

Como la escritora de costumbres, Braulio vive de la observación y la recopilación de "deshechos materiales" de otros. Es un trapero, un reciclador que observa "escenas" para coleccionarlas: "Pasaba Braulio las tardes caminando por los alrededores de la ciudad, o bien sentado con indolencia en el camino de algún paseo público, donde

observaba silenciosamente las diversas escenas que se presentaban a su vista" ("El pobre Braulio" 117). Acevedo señala al mendigo como *flâneur* precisamente como estrategia para dotar de poder crítico a quienes —como las mujeres— sólo son vistos como objeto de la mirada del escritor de costumbres. Por eso la escritura de Acevedo apunta a ver lo invisible: "Un miserable de esta clase no es notado por nadie i en su presencia se habla i se obra sin reserva" (119). Para "encuadrar" a Braulio y hacerlo visible, Acevedo comienza el cuadro con un *zoom-in*: "Hai en las grandes ciudades una clase infeliz que no conoce familia, que no tiene nombre, no posee hogar ni fortuna i que vive como los perros sin dueño" ("El pobre Braulio" 117). Tras la presentación del tipo, Acevedo va de la vista a la escucha, del traje a la historia, para deshacer todo lo que implica la construcción tipológica del mendigo. Conscientemente, Acevedo trafica en lugares comunes de la pobreza para representarla, inicialmente, como vemos, a partir de la carencia (Castro Carvajal 63). La proliferante negatividad en la descripción (no posee, no conoce, no tiene) se nos revela como una mentira una vez tenemos acceso a la vida privada de Braulio. Antes de hacerlo un "tipo penal" —como las leyes de vagancia querían visibilizarlo— Braulio es una persona con múltiples labores, con familia, fortuna y ahorros.[205]

Ver a los invisibles, observarlos como observadores, es una práctica que pasa también por la escucha. Como escritora, oír para escribir los testimonios tanto de su familia como de los mendigos hace que su escritura dependa de este sentido.[206] Si la vista confirma prejuicios, el oído abre los ojos a la historia. Esta conciencia de la importancia de la escucha está presente en las maneras en que Acevedo se "da a la vista" y posa como escritora (Molloy, *Poses* 43).

---

[205] Juan Carlos Jurado Jurado ha levantado un archivo de las leyes de vagos de la primera mitad del siglo XIX en Colombia. A pesar de que nuestro cuadro está ambientado en la década del veinte, Acevedo podía tener en mente la "legislación draconiana contra la vagancia apoyada hacia 1835 por Mariano Ospina Rodríguez" (*Vagos* 23). Producto de esta iniciativa para controlar la actividad de los ciudadanos surge la Ley del 6 de abril de 1836, a través de la cual prostitutas, jornaleros, artesanos, jóvenes "hijos de familia", "muchachos forasteros" "y todo tipo de trabajadores ambulantes, desertores del trabajo regular y de las obligaciones domésticas y religiosas" podían ser tenidos por vagos (Jurado Jurado, *Vagos* 44).

[206] Por ejemplo, en la nota final a *Recuerdos nacionales,* la biografía de su padre, ella confiesa haber escuchado de voz de su hermano Pedro, del coronel Anselmo Pineda y del "respectable i virtuoso cura de Suasa" las peripecias de su padre mientras huía al Caquetá (50).



Figura 36. "Josefa Acevedo de Gómez" (ca. 1840), Luis García Hevia (atribuido). Óleo sobre tela. Fondo Cultural Cafetero. Fotografía del Museo Nacional de Colombia/Samuel Monsalve Parra. El fuerte brazo de la escritora, en conjunto con la impactante imagen de su arete, muestra que en sus libros la conexión oír-escribir está en el centro de su práctica estética y política.

En la década de 1840, es retratada por Luis García Hevia (ver fig. 36). En ese cuadro, "seria y triste" (Martínez Carreño, "Josefa Acevedo de Gómez" 32), Acevedo nos invita a mirar el papel que sostiene con su mano. Allí escribió "Para mis hijos". En esa nota escrita y pintada se unen pintura, literatura y trabajo. La historia de Acevedo y la historia que ella ha escuchado y escrito a partir de testimonios, convierten su oído en ese arete que es el centro del cuadro. Con él la escritora no posa para embellecerse. Al contrario, su pose llama la atención al sufrimiento o al cansancio. El tesoro del arete pone en relación la escucha y la escritura: oído y mano. Sus ojos cansados y su brazo musculoso, habituados al trabajo de la escritura, nos la presentan como escritora de la historia patria para sus hijos (reales y figurados conciudadanos).

Como en este cuadro, la escucha como mecanismo (y producto) del trabajo es tematizada en "El pobre Braulio". Al comienzo del cuadro, Braulio escucha a través de la pared de una panadería una conversación entre dos mujeres. Ver más allá (de la pared) a través de la escucha le permite saber que ellas van a abandonar a un niño frente a una iglesia ("El pobre Braulio" 119). Escuchar para actuar motiva el acto de caridad que visibiliza el "recambio genérico" de Braulio: él sale en busca de los expósitos para construir con ellos, fungiendo de padre y madre, una familia. Así evita que les ocurra a los expósitos lo que le ocurrió a Braulio en su infancia: "Tal vez pensó él que su oríjen habria sido como el del niño abandonado de quien acaban de hablar en aquel zaguan" ("El pobre Braulio" 121). Este retorno al origen no lo detiene a pensar sobre sus propios padres, aunque dice: "No tengo apellido i esto depende de que tal vez era mui noble el que llevaba mi padre" ("El pobre Braulio" 138). En lugar del resentimiento que esto pueda causarle, la emoción que prima en él es la ternura: "al contemplarlos [a sus hijos] bogó por sus labios una sonrisa de felicidad" (127). El acto de caridad devuelve a Braulio a otro "origen", uno en donde las fronteras de género no existen, en donde lo masculino y lo femenino se mezclan para inventarlo a él como padre y madre de estos niños.

Aunque es un hombre itinerante, Braulio decide no darles esa vida a sus hijos. Les paga a unas lavanderas, Manuela y Martina, para que acepten darles refugio. Así se forma una familia fuera del matrimonio en que el cuidado y la ternura los da el hombre, mientras la mujer presta un servicio de cuidado pagadero con dinero. Lejos de ser un "asqueroso" (F. González, "Empezemos por el principio" 172), un

"parásito" o un "insolente" —tal como los liberales reformistas veían a los mendigos— Braulio tiene varios trabajos con los que hace dinero para mantener a sus hijos.[207] Esta es su rutina laboral: "Desde las seis hasta las doce del día cargaba agua para varias casas i ganaba fácilmente un par de reales. La cuarta parte de esta suma la consumia en la chicha i tabaco del dia i el resto aumentaba lentamente el fondo que llamaba sus ahorros" ("El pobre Braulio" 117). A pesar de esto, Braulio sigue siendo visto por el Estado como un vago. Leído biopolíticamente a partir de su fisonomía —como vago y no, por ejemplo, como aguatero— sobre él se movilizan las leyes de vagos. Dos soldados lo capturan para engancharlo en la milicia ("El pobre Braulio" 128). Alejado de sus hijos por el Estado, a partir de este momento, Braulio adopta otra identidad: se hace soldado republicano. En 1822, en medio de la confrontación en contra de los realistas, Braulio presta sus servicios durante cinco años y se hace héroe de la Independencia nacional ("El pobre Braulio" 128).

Aguatero, soldado, padre, las múltiples identidades de Braulio se sobreponen como los girones de ropa que lleva encima. En esos múltiples trajes, Acevedo observa las marcas de su historia privada: "unas veces gastaba una abrigada levita de paño viejo i roto, otras una chaqueta de listado, ya una casaca de militar i unos pantalones de grana, y una camisa de fina lana, llena de agujeros" ("El pobre Braulio" 117). Ignorado como soldado patriota, Braulio regresa a Bogotá. Allí visita la casa de Manuela, en donde había dejado a sus hijos, para encontrar que nadie se ha compadecido de ellos. Se entera de que Manuela ha muerto y que estos están pasando hambre en casa de Martina. Nuevamente se dedica —con unos ahorros que ha protegido, en su ausencia, un cura— a alimentar a sus dos "gemelos". Esta vez, a la alimentación de ellos, dada su edad, se suman los gastos que implica darles lecciones de lectura y escritura. Como la mujer escritora que reproduce ciudadanías ideales sin ser ciudadana, Braulio se preocupa por la educación de sus hijos a pesar de ser analfabeto: "Como él no olvidaba que una de las mayores desgracias del pobre pueblo consiste en no saber leer i escribir, resolvió evi-

[207] Tras la caída de los precios del tabaco, en la década del sesenta, Miguel Samper se escandaliza ante la proliferación de mendigos en Bogotá. En *La miseria en Bogotá* escribe: "Los mendigos llenan calles y plazas, exhibiendo no tan sólo su desamparo, sino una *insolencia* que debe dar mucho en qué pensar, pues la limosna se exige y quien la rehuse, queda expuesto a insultos que nadie piensa en refrenar" (7; énfasis añadido).

társelas a sus hijos i se comprometió a hacer ciertos servicios" ("El pobre Braulio" 134). Pronto la pareja de Martina, Mauricio Ancízar, siente celos de él e inventa que es un criminal para deshacerse de su presencia. Nuevamente la ley lo hace reo. Braulio es enganchado como presidiario y enviado a trabajar al Magdalena (135). Tras cumplir los cuatro años de condena, se emplea como boga en el río Magdalena y vuelve a Bogotá gracias a la caridad de quienes lo auxilian en el camino. Al volver se da cuenta de que sus hijos trabajan —a pesar de su corta edad— bajo la tutela brutal del albañil Ancízar. Nuevamente, Braulio, como padre/madre abnegado/a, logra salvar a sus hijos. Tras esto muere, dejándolos, a pesar suyo, al cuidado del cura. El triste fin de Braulio impele a Acevedo a preguntar: "¿Dónde descansarán sus cenizas? Nadie lo sabe. ¿Cuál ha sido la suerte de sus protejidos? ¿Qué se ha hecho el buen relijioso?" ("El pobre Braulio" 138). Tras elevar estas preguntas, la escritora contempla su propio texto como una casa de beneficencia que tal vez ayude a los sobrevivientes a encontrar su origen: "todos tres existen i acaso alguno de ellos leerá estas lineas i adivinará su historia" ("El pobre Braulio" 138).

Cuadros de Acevedo como este —"El soldado" y "Valerio o el Calavera" tienen similares características— critican la identidad indivisible que auspician las tipologías, su atención ciega al sentido de la vista y muestran las consecuencias de desarticular los cuerpos de sus historias. Mientras estos cuadros tratan como "vagos" a héroes y como criminales a abnegados padres/madres, condenan "trabajos" como los forzados sobre niños y mendigos. La identidad múltiple de Braulio es también la de Acevedo, escritora, historiadora, profesora, moralista, "mendiga" —en tanto publicó su obra con el auspicio de su familia— y miembro del patriciado bogotano. Con su representación de Braulio, Acevedo visibiliza las injusticias en la distribución de la ciudadanía, por peculio y no por moral. Con la voz de Braulio, haciendo un "recambio de género", Acevedo modula una fuerte crítica al patriciado masculino, el único que podía disfrutar de la "historia como ropero" —poniéndose y quitándose trajes— adjudicando ciudadanía a partir de una visión estrecha de la moralidad como independencia económica y privilegio de género. Con estas preguntas retóricas, Acevedo apunta a una distribución equitativa de las fuerzas políticas en donde la virtud (y no el género o el peculio) sea el acceso a la ciudadanía:

> ¡Oh raza humana degradada, infeliz i envilecida! ¿Cuándo recobrarás tus derechos? ¿Cuándo llegará el dia en que todos los hombres participen igualmente del pan que sustenta el cuerpo, del vestido que lo abriga, de la educación que desarrolla la inteligencia i de la benevolencia jeneral que regocija el corazon? ¿Cuándo despertarán las almas de tantos millones de criaturas de su frio i forzado entorpecimiento? ¡Jeneraciones futuras! Preparad para ese dia, que acaso no está lejos, un himno de gratitud digno del Eterno i proporcionado a la inteligencia del hombre! (119)

Señalar vidas invisibles, como la de Braulio, es un llamado que esta no-ciudadana hace a las reformas liberales y a su literatura como textos políticos dentro del debate de la sociabilidad. Para Rancière la política es hacer contables los incontables o contarlos como incontables (39) mientras la policía (las leyes de vagos, la pena de muerte, el trabajo forzado) rechaza como animales a aquellos que hablan sin posición para hacerlo (39). La policía niega la igualdad que busca la política tipificando al "pueblo" como "plebs [who] live a purely individual life that passes on nothing to posterity except for life itself, reduced to its reproductive function. Whoever is nameless *cannot* speak" (Rancière 22–23, énfasis en el original). El gesto de mostrar cómo a Braulio no le corresponde el lugar del vago o del criminal deshace las lógicas policivas del orden republicano auspiciado por la literatura de tipos y costumbres. Un orden que también pretende poner en su lugar, borrando sus historias —tipificando como abuela, esposa o hija a Josefa Acevedo— a una de las principales intelectuales latinoamericanas que participaron del debate sobre la sociabilidad a mediados del siglo XIX.

## *CUADROS* EN EL DEBATE SOBRE LA POBREZA EN LA POSGUERRA DE 1862

Para Acevedo, la palabra "pobre" en el título "El pobre Braulio" no describe a su personaje —laborioso y caritativo— sino que se refiere a la compasión que debe suscitar la vida de un hombre que sufre la opresión de un régimen de policía que reduce su existencia a una tipología. La visión acerca de la pobreza que brinda su cuadro es muy diferente a la que se discutía en el momento. Si para los liberales reformistas la mendicidad era una fuente de desorden —vagos que deberían estar trabajando— para "los amigos de los pobres", como los

llama despectivamente Florentino González, la caridad era una vía para "encontrar los aspectos posibles de una imaginada armonía entre grupos sociales opuestos y asegurar la aceptación respetuosa del orden existente" (Castro Carvajal 66). Tras la muerte de la escritora en 1861, de la mano de patricios conservadores, *Cuadros* entra en el debate en torno a la caridad, sea esta oficial o privada. Con varias iniciativas por reeditar su obra y producir su imagen como notabilidad, José María Vergara y Vergara lidera la apropiación de su figura. No sólo al editar *Cuadros*, sino al compilar sus textos para sociedades de beneficencia, insertar sus textos en su *Museo de cuadros de costumbres y variedades* y publicarla en periódicos, él relaciona estrechamente a Acevedo con la caridad.[208] La apropiación de su figura comienza con su prólogo a *Cuadros.* Allí Vergara y Vergara usa la mendicidad como metáfora para hablar de su obra: "La obra que hoy damos a luz, sobre la tumba de la señora que la dejó escrita, no va a mendigar cartas de introducción para la sociedad" ("Prólogo" i). Esta no es una referencia gratuita. Para él *Cuadros* debe suscitar emociones que provoquen la acción caritativa. Con ello, vincula los cuadros a un tropo de la literatura caritativa, de acuerdo con el cual los textos mismos se ofrecen como una limosna que dan los escritores a los pobres. Estos textos deben movilizar las emociones de los lectores para que den limosna: "Los ochos Cuadros que hoi se publican no perecerán mientras tengan la virtud adeptos i lágrimas los ojos" ("Prólogo" ii). Estas son palabras que convocan emociones muy distintas al "asco" y "los parásitos" de los que escriben González o discípulos suyos como Miguel Samper. Sin embargo, ambos convocan imágenes de subordinación. Una a través del trabajo asalariado o forzado; otras de la infantilización de las clases populares producida por la ternura.

De la mano de Vergara y Vergara, *Cuadros* se convierte en un texto de la posguerra civil de 1860–1862. La portadilla de la edición tiene el pie de imprenta de El Mosaico, la tertulia y periódico

[208] Ciertamente, Acevedo, en su vida privada —como dejan constancia su Testamento y los Consejos a sus hijos— abogó por la práctica de la caridad. En sus "Consejos de Doña Josefa Acevedo a su hija Rosa y el esposo de esta" dice: "sean dadivosos, caritativos, piadosos con los pobres. Que no llegue un miserable a su casa (aunque sea chocante, necio o tal vez de sospechosa conducta) sin salir bendiciendo su nombre y dándoles las gracias. La limosna consuela al que la recibe y regocija al que la da, y por otra parte, ¿por qué hemos de ser avaros de lo que tenemos sin merecerlos?" (338).

que co-dirigía el propio Vergara y Vergara, y la fecha de 1861. Sin embargo, el prólogo de Vergara es de 1863. La guerra, durante cuyo lapso murió Acevedo por enfermedad, retrasó la impresión.[209] Tras el conflicto, no solo se había agudizado la pobreza, sino que los hospitales y refugios de la caridad habían entrado en crisis. Los liberales que triunfaron en ella expidieron la Constitución federal de 1863 con exclusión de los conservadores. Entre otras reformas, esta carta privatizó los bienes eclesiásticos a partir de los cuales las comunidades religiosas habían devengado los fondos para mantener abiertos los hospitales de beneficencia. Miguel Samper, enemigo de la beneficencia pública —"detestamos la caridad oficial", dirá (*La miseria* 15)—, escribe en otro texto de la posguerra, *La miseria en Bogotá* (1867), páginas sobre el estado de pobreza de la ciudad:

> La ley y las nuevas costumbres políticas han venido a aumentar el número de los [pobres] vergonzantes. Las religiosas que fueron arrojadas a la calle en 1863, después de haber sido despojadas de cuanto tenían; los sacerdotes regulares y los que servían beneficios o fundaciones dotados con rentas de los bienes llamados desamortizados; los enfermos que en número de más de doscientos eran constantemente asistidos en el hospital de la ciudad, y que no hallando el remedio de sus dolencias no pueden trabajar y se convierten con sus familias en mendigos. (8)

*La miseria* fue publicado en el periódico *La República* (1867) a petición de los miembros de la Sociedad de beneficencia San Vicente de Paúl para celebrar los diez años de su fundación (Castro Carvajal 42–43). Si bien Samper no era "un amigo de los pobres", como llamaba González a los protectores de la caridad, veía con buenos ojos sociedades como esta porque privatizaban la caridad: "reconocemos en la asociación voluntaria para socorrer al desgraciado los mismos elementos de fuerza que la industria ha derivado de aquel fecundo principio [de asociación]" (15). En un texto comisionado por una sociedad de beneficencia es, sin embargo, inquietante que use repetidas veces la palabra "parásito". Originario de Guaduas, Samper la usa para hablar de Bogotá: "una ciudad esencialmente parásita desde su origen por ser el asiento de clases dominadoras" (20) o, entre otros lugares, para hablar de los emplea-

---

[209] Esto lo confirma que el periódico *El Mosaico* y la imprenta de ese mismo nombre suspendieron publicaciones durante esos años.

dos públicos como un "gran núcleo de parásitos" (27). Para Samper, el trabajador no es "parásito" cuando cultiva "el trabajo manual … siempre que vaya acompañado de la previsión, la economía, el ahorro y la frugalidad, que, unidos al trabajo, dan el capital" (50).

La invitación a publicar *La miseria en Bogotá* por parte de los miembros de la Sociedad San Vicente de Paúl nos muestra a esta sociedad como un centro de sociabilidad —con reuniones, periódicos y "bazares para los pobres"— a partir del cual discutir formas de "organizar la pobreza" y, por contera, de validar al patriciado. La fundación de la Sociedad, así como la publicación de los *Cuadros* de Acevedo y *La miseria* de Miguel Samper, coinciden con una polémica dada entonces en periódicos como *El Tiempo*, *Biblioteca de Señoritas, El Porvenir o El Mosaico* (estos dos últimos periódicos dirigidos por Vergara y Vergara), acerca de las aptitudes de los "raizales" bogotanos —patricios de abolengo colonial que escribían acerca de las tradiciones santafereñas, entre los cuales cabría sin duda la propia Acevedo— para civilizar las "tierras calientes". Es decir, palabras más palabras menos, si eran o no "parásitos" atados a la capital. En textos de esta polémica, llamada en prensa "La tierra caliente", otros escritores de provincia como el antioqueño Emiro Kastos (seudónimo de Juan de Dios Restrepo) castigan a los "raizales" como "*fijos e inmobles santafereños*" (Santander en Vergara y Vergara, *Museo* 2: 62; énfasis en el original).[210] Al hacer uso del género móvil de la carta para dar cuenta de las posibilidades de explotación agrícola de las tierras de baja altura andina, mientras descendía en una embarcación por el río Magdalena, se quejaba que "esas pobres tierras calientes son por los raizales atrozmente calumniadas" (Kastos en Vergara y Vergara, *Mu-*

[210] El intercambio epistolar entre Emiro Kastos y Manuel Pombo comenzó con una carta firmada por Kastos en *El Tiempo* (Bogotá), no. 196, del 28 de septiembre de 1858. El debate continuó con "La tierra caliente (al señor Emiro Kastos)" en *El Tiempo* (Bogotá), no. 197, del 5 de octubre de 1858. Kastos nuevamente respondió a Pombo con el artículo "Señor doctor Manuel Pombo" en *El Tiempo* (Bogotá), no. 198, del 12 de octubre de 1858, compilado como la tercera carta por parte de Vergara y Vergara. Por último, un escritor desconocido, de seudónimo J.S., entró en defensa de Manuel Pombo con la carta titulada "Alquimia (en contra de Emiro Kastos)", la cual apareció en *El Tiempo* (Bogotá), no. 199, del 19 de octubre de 1858. El debate fue compilado por Vergara y Vergara, bajo el título "La tierra caliente", en su *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866). Para un análisis en detalle de esta polémica en conexión con la llamada "cuestión española" —el debate acerca del legado de España en Colombia— ver mi estudio introductorio a la reedición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de Vergara y Vergara.

*seo* 2: 23). Para él quienes se interponían entre la civilización y Colombia no eran las tierras cálidas, sus mosquitos o culebras, o los "vagos", sino los *raizales* que no invertían su capital allí.

Como una respuesta a estas acusaciones, los miembros de la sociedad San Vicente de Paúl movilizaron sus innovadores "método de acercamiento de la Iglesia Católica y sus aliados a los sectores populares" para enfrentar la pobreza y proponer otra forma de civilizar la nación (Loaiza Cano, *Poder letrado* 94). Inspirada en la sociedad matriz francesa, desde su fundación, esta sociedad bogotana pretendía, por una parte, apoyar el retorno de los jesuitas, reincorporados a la nación por el gobierno conservador de Mariano Ospina Rodríguez en 1857 tras su expulsión por los liberales siete años antes (Cortés Guerrero, *La batalla de los siglos* 208); y, por otra, tras su nueva expulsión en 1862 y la desamortización de bienes eclesiásticos establecida por la Constitución de 1863, trató de mantener la presencia de la Iglesia Católica como una reproductora de valores sociales en momentos en que la polémica por la separación entre Iglesia y Estado se agudizaba. Durante el dominio de los liberales radicales tras la guerra, prácticamente ininterrumpido desde 1863 hasta 1881, la Sociedad brindó asistencia domiciliaria a cambio de que los beneficiarios validaran por el rito católico uniones existentes fuera del matrimonio o bautizaran a sus hijos (Castro Carvajal 180). Antes de hacerse sacerdote jesuita y exiliarse del país, el poeta Mario Valenzuela fundó la sociedad a instancias del jesuita chileno José Ignacio Víctor Eizaguirre (Silva Cotapos 54). A Valenzuela lo acompañaron en su fundación escritores como Rafael Carrasquilla, José Caicedo Rojas o el propio Vergara y Vergara (Vergara y Vergara, "Introducción" 13). Al igual que el periódico *El Mosaico*, en el cual participaron varios miembros de esta sociedad (Loaiza Cano, *Poder letrado* 131), el vocero de esta sociedad, el periódico *La Caridad,* se preciaba de no contener "una frase, una palabra, una alusión referente a política" (Ortiz, "Prospecto" 2). Sin embargo, como lo ha mostrado Beatriz Castro Carvajal, esta Sociedad tenía "fuertes vínculos con las jerarquías eclesiásticas y con algunas órdenes religiosas", contribuyendo con dinero a comunidades cuyas propiedades fueron expropiadas por los liberales (184).

Vergara y Vergara fue miembro activo de esta Sociedad.[211] En 1859, publicó los poemas de su fundador Mario Valenzuela; parti-

---

[211] En la oración fúnebre pronunciada en la muerte de Vergara y Vergara se lo alaba por su participación en esta sociedad (Amézquita 15).

cipó en sus "bazares de los pobres" para recolectar fondos tras la guerra; "donó" su trabajo escribiendo bocetos de notabilidades católicas para *La Caridad* e, inclusive, en su viaje a París en 1870, visitó su sede matriz (Amézquita 17).[212] Aún más, al morir en 1872 su "principal comitiva fúnebre" la constituyeron niños huérfanos auxiliados por la Sociedad (Amézquita 16). Todos los años, la Sociedad organizaba un bazar para recolectar fondos (Castro Carvajal 298). Como parte de este esfuerzo, compilaba textos cortos con la finalidad de venderlos a los asistentes. Varios de estos textos eran de miembros de la Sociedad, pero otros no. Tal es el caso de algunos de Acevedo que aparecieron compilados, tal vez por Vergara y Vergara, bajo el título "Álbum de los pobres".[213] A la manera de los "álbumes" que atesoraban las familias de élite, estos recopilaban textos para inaugurar otro orden familiar: benefactores y beneficiados, padres e hijos. El *Álbum de los pobres* de 1865, por ejemplo, contiene composiciones de los "literatos que hai en Bogotá", los cuales, se precia la publicación, son en su "mayor parte socios de San Vicente" (M. A. Caro, *El Álbum de los pobres*). Estas composiciones son presentadas como "objetos que la caridad ced[e]" a la Sociedad para conformar un "bello álbum en blanco" con el cual obsequiar "la limosna que el jenio '*coronado i hambriento*' da al que ve sufriendo más" (M. A. Caro, *El Álbum de los pobres*; cursiva en el original). En estos "álbumes en blanco" abundan poemas sobre el carácter pasajero de las riquezas materiales y el eterno de las espirituales.

Estas visiones de la caridad y del trabajo ofrecen una fantasía en donde el benefactor es imprescindible pues al tiempo que distribuye caridad recibe como contraprestación su lugar como civilizador. En otro *Álbum de los pobres*, esta vez el de 1869, vemos desplegarse esta visión del sujeto caritativo como sujeto moderno. En el texto "La caridad", aparecido en ese álbum, la escritora Silveria Espinosa de Ren-

---

[212] En mi ensayo "Ciudadano de la eternidad: linaje y legitimación en José María Vergara y Vergara" analizo estos panoramas de notabilidades católicas escritos por él para *La Caridad*. En el prospecto de este periódico queda claro que la publicación es el órgano de la sociedad San Vicente de Paúl. Establece que sus suscripciones y ventas serán "productos vaya[n] a aumentar el escaso tesoro de nuestros pobres de la Sociedad San Vicente de Paul" (*La Caridad* Año 1, 25 de setiembre de 1864).

[213] En el Fondo Pineda de la Biblioteca Nacional de Colombia, hay dos de estas compilaciones hechas para los bazares de la Sociedad San Vicente de Paúl, para los años 1865 y 1869. Es muy posible que existieran más y que fuera usual pedir composiciones a los literatos de la ciudad anualmente, compilarlas en este "álbum" y ponerlas a la venta para esa fecha.

dón reinstala a la mujer en el rol de "madre republicana" (Kerber), aquella que debe dar ejemplo a través de la moralización y la educación religiosas ("La caridad" 7).[214] Allí, la mujer no es el centro racionalizador de la economía nacional, administradora de la memoria patria y denunciadora de las (i)lógicas en la asignación de ciudadanía, como lo había hecho Acevedo en su obra. Por el contrario, representa a las mujeres como "ángeles" y "marías": "pensad que vosotras sois los ángeles de la tierra, destinados por Dios para aliviar los males de la humanidad doliente" ("La caridad" 7). Al igual que en la Europa de la época, la noción "burguesa" de la pobreza coincidía con que las "women of the 'respectable' classes" (Shubert 50) llevaran su función de "ángeles del hogar" a toda la nación.

En el *Álbum de los pobres* en donde aparece la contribución de Espinosa de Rendón se encuentran otra tres de Acevedo. Son el poema a la tumba de su padre "Una tumba en el Andaquí" y otro al exilio de Napoleón "Santa Elena", además de su cuadro "Mis memorias de Tibacuy". Los dos primeros no se relacionan con la caridad y son más bien retratos de notabilidades en verso. El tercero es la historia de amor de dos viejos campesinos que reciben la caridad de Acevedo (personaje dentro del texto), pero que deciden vivir y morir juntos sin depender de nadie. Es muy diciente que un texto como "El pobre Braulio" no apareciera reeditado por los miembros de San Vicente de Paúl en ninguno de los "álbumes de los pobres", ni en *La Caridad* ni en *El Iris* o el *Museo de cuadros de costumbres y variedades* con el que Vergara ofrece una visión hispano-católica del pueblo nacional (capítulo 1).[215] Esto puede tener una razón. Como vimos, en "El pobre Braulio" la caridad no está atada a la clase. Antes

[214] La "madre republicana" ha sido definida por Linda Kerber como la encargada, debido a su "ventaja biológica", de "raise sons prepared to sacrifice themselves for the good of the *polis*" (188). Como modelo de abnegación, desde el ámbito del hogar, debía hacer la república como "domestic service" (188).

[215] En el número 9 de 1866 del periódico *El Iris* aparece un dibujo de Josefa Acevedo hecho por Manuel D. Carvajal y litografiado por Daniel Ayala y Medrano. En ese número y en el anterior hay un texto del venezolano Micolao Sierra en el que se discute la representación de los mendigos en la poesía española y americana. Allí representa la mendicidad como "última agonía del hombre que vive muerto i para quien no hai misericordia en el Mundo" ("El mendigo" 81). Este escritor discute allí tres poemas sobre el "tipo social" del mendigo: "El mendigo" del escritor español Santos López-Pelegrín (seudónimo Abenamar), "El mendigo" de José de Espronceda y "El mendigo" del poeta cartagenero Celso La Puente. Dado el contexto de debate que estamos proponiendo en este capítulo, no es casual que la efigie de Acevedo aparezca en el mismo número. Resulta doblemente extraño que no se reproduzca "El pobre Braulio" en este contexto.

bien, Acevedo borra las correspondencias entre clase y caridad, entre poder y trabajo. Al vaciar el lugar del patricio como "benefactor" o como "patrón" —haciendo del mendigo tanto benefactor como trabajador independiente— Acevedo tercia en el debate de la "organización de la pobreza", abriendo una posición inestable para el "pobre", inasimilable tanto para los agroexportadores como para los fundadores de la Sociedad San Vicente de Paúl. Acevedo, así, propone una nueva comunidad política en donde la caridad y el trabajo no serían subterfugios para solidificar un orden patricio a través de la caridad o del trabajo forzado con los cuales subordinar a las clases populares como "pobres" o como peones. En lugar de escenificar la armonía entre clases, en "El pobre Braulio" podemos ver un orden de violencias derivadas de proyectos agroexportadores, leyes de vagos o de la falsa caridad de las élites capitalinas donde se pide, al final del texto, la justicia divina como único principio de un orden imposible en la tierra.

## Capítulo 8

# PUEBLOS POR VENIR: CRISIS AGRÍCOLA, COLONIAS DE INMIGRANTES Y MANUMISOS EN FERMÍN TORO

La primera novela venezolana, *Los mártires* (1842) de Fermín Toro (1806–1865), comparte las mismas preocupaciones vistas en el capítulo anterior. Allí Toro también reflexiona sobre la "organización de la pobreza", el lugar de los patricios, la caridad y las formas de trabajo de las clases populares en el trópico. La novela narra las penurias económicas de una familia proletaria en Inglaterra, los Tom. Acosados por el desempleo, dependen de un padre que ha caído víctima de un accidente laboral. Martirizados por el hambre y el desempleo, abandonados por sus patrones, mueren en penosas circunstancias. Como Florentino González —quien, al igual que Toro, vivió en el Londres de la industrialización— con *Los mártires* el escritor venezolano pensó su nación desde Inglaterra. Entre agosto de 1839 y junio de 1841 fue secretario de Alejo Fortique en la legación venezolana en Londres durante el segundo gobierno de José Antonio Páez (1839–1843) (Miliani xxvii). Al igual que para su coterráneo Andrés Bello, para él ese país era un contraejemplo para el trópico latinoamericano.[216] La industrialización producía al pueblo inglés como "una tribu de pariah (sic), una raza de víctimas que arrastra los arreos de la miseria, de la ignorancia, del envilecimiento y de

[216] Richard Rosa ha puesto en el contexto de la industrialización inglesa y el auge de la bolsa de Londres —y su quiebra en 1826— la evocación utópica del trópico que hace Bello, desde la capital inglesa, en su "La agricultura de la zona tórrida" (1826) (Rosa 134).

crimen; sin pan y sin hogar" ("Europa y América" no. 12). Así lo escribió en su serie de artículos titulados "Europa y América" (1839) —anteriores a su periplo inglés— sobre las relaciones entre América, descrita como el lugar del paraíso agrario, y Europa como tierra del "feudalismo industrial".[217]

Tal cual lo han propuesto Gustavo Luis Carrera y Rafael Castillo Zapata, *Los mártires* está "enclavado en el centro de una postura política" (Carrera xlvii) y es la "coronación de una serie de textos" (Castillo Zapata, "Ciudad" 155) de prensa escritos por Toro que representan a Europa como un "reflejo de las carencias u oportunidades de la Caracas en el mismo año [de 1842]" (Castillo Zapata, "Ciudad" 153). Al apoyarme en la lectura de ambos, quiero plantear *Los mártires* como centro de una reflexión mayor sobre la inmigración europea en Venezuela en los años de crisis del modelo agrícola que desató la pugnacidad entre los opositores del paecismo —el naciente Partido Liberal— e intelectuales paecistas como el propio Toro. Leída en conjunto con estos textos, argumentaré que la novela imagina un "pueblo por venir" (Deleuze 287) para una Venezuela en crisis agrícola en medio de los debates acerca de la llamada "falta de brazos", agudizada por el clima de elecciones de 1842 con las cuales se elegiría al protegido de Páez, el general Carlos Soublette. Tomo la expresión "pueblo por venir" de los últimos textos de Gilles Deleuze (Núñez García 108). Al analizar el cine soviético de los primeros años (Eisenstein) pero también el estadounidente (Capra, Ford) dice Deleuze que "el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto" (286–87). Desde luego, Toro imagina un pueblo que "no existe todavía" o el "pueblo que falta" (Deleuze 287) pero de una manera menos política que Deleuze (ganar la conciencia de ser sus propios redentores) y más material (los propios cuerpos de alemanes o ingleses que se asentaría en el trópico venezolano). A diferencia de Deleuze, las fantasías de Toro acerca de un pueblo en potencia no son emancipadoras para los que buscan su propia emancipación total: los afrovenezolanos esclavizados, pero sí para los europeos que él desea lleguen a Venezuela.

---

[217] Esta expresión la toma Toro de los *Nouveaux Principes d'économie politique* de Jean Charles Leónarde de Sismondi, a quien Carrera y Miliani han considerado la influencia central de Toro en el socialismo utópico que despliega en los textos de la época (Carrera xliv). Para Toro, la industrialización reemplazó al "feudalismo territorial" creando, no ya una aristocracia de sangre, sino una "aristocracia de riqueza" en la que se apoyaba una "tiranía formal y tiranía real" sobre los trabajadores ("Europa y América" no. 14).

Por otra parte, argumentaré también que esta novela muestra las veladas ansiedades por responder a la inminente libertad de los primeros manumitidos por la Constitución de Cúcuta de 1821, quienes se liberarían, tras largas dilaciones legales, en 1846, redoblando, entre hacendados como el propio Toro, las preocupaciones por contar con una fuerza laboral abundante y disciplinada. Así, los manumitidos serían los "incontables" que se constituyen en la contracara —borrada, pero presente— de esos fantaseados trabajadores pacíficos, pobres pero dignos, explotados en Europa, que vendrían a reemplazarlos. Por último, quiero plantear a *Los mártires* como otro texto organizador de la república tal como otros textos publicados por funcionarios del paecismo en 1841 y analizados en este libro. La novela aparece casi al mismo tiempo de los otros textos con los que el segundo gobierno de Páez (1839–1843) acotó, como hemos visto en los capítulos 2 y 4, una geografía y una historia nacionales para la Venezuela independiente. En consecuencia, la novela puede ser leída como una pieza más de las obras que en 1841 pretendieron "escribir la tierra", para usar la feliz expresión de Rafael Castillo Zapata ("Escribir la tierra/escribir la nación" 277). Si el *Resumen de la geografía* de Codazzi acotó un territorio y el *Resumen de la Historia* de Baralt produjo una épica nacional, *Los mártires* imaginó un nuevo pueblo para el país.

## Fermín Toro, último mantuano

Nacido en 1806 en Caracas o El Valle de Pascua,[218] Toro hacía parte de una vieja familia de mantuanos (criollos poderosos de la Colonia) que compuso las nuevas élites de la posindependencia. Parte de la legación venezolana en Londres en 1839, Toro también fue diplomático en Bogotá para negociar (frustradamente) los límites entre ambas repúblicas en 1844, así como ministro plenipotenciario en España para obtener el reconocimiento de Venezuela como república en 1861. También fue un connotado tribuno, escritor, secretario

[218] De Armas Chitty, en sus investigaciones sobre el acta de nacimiento de Toro, ha desmentido que septiembre hubiera sido el mes de su nacimiento (su hermana nació en marzo de ese año) (13). Por su parte, Virgilio Tosta ha establecido la imposibilidad de saber en qué lugar nació al consultar su acta de matrimonio y otros textos en los que alternativamente se establece Caracas y el Valle como lugares de nacimiento (cit. en Miliani lxxxi).

de hacienda y miembro de las comisiones económica del Congreso, así como "hacendado de los valles aragüeños" (Miliani xxix).[219] Toro hace parte de una generación con "personalidades llenas de pasión por el futuro de la patria" (Grases, "Fermín Toro" 255). Como otros intelectuales que participaron de los gobiernos de Páez, Toro se ocupó por imaginar ese futuro para Venezuela como un proceso de delimitar el afuera y el adentro (vgr. los límites entre Colombia y Venezuela), el pasado y el presente (vgr. el reconocimiento de Venezuela por parte de España) y administrar el presupuesto interno como "Oficial Mayor de la Secretaría de Hacienda" (Carrera xviii; Sandoval y Contreras 189).[220] Con esta serie de definiciones de lo propio, Toro planeó un espacio "prospectivo" sobre el cual imaginar una nueva Venezuela sobre el revés del infierno londinense de su novela (Castillo Zapata "Ciudad" 153). Sobre este espacio, imaginó el trópico venezolano como un "paraíso agrario americanista" —una tierra abundante y sin patrones— para "cosechar", a partir suyo, otro pueblo para la nación: uno producto de las poblaciones europeas que huían del sufrimiento propiciado por patricios explotadores de la Inglaterra industrializada.[221] Imaginar a Venezuela a través de estos ensueños agrarios implicaba fantasear poblaciones sin historia y sin fricciones étnicas y políticas con los hacendados.[222]

---

[219] Como lo anota Domingo Miliani, desde la década de 1830 Toro se ocupó en "sus labores de agricultor que administra latifundios de la sucesión de su suegro" (xxvii).

[220] Para Gustavo Luis Carrera existieron varias tensiones entre Toro y los gobiernos de Páez y Soublette. Para el crítico, su nombramiento en Londres supuso un "exilio dorado" al que se sometió a Toro debido a sus críticas en prensa a los gobiernos de los que hacía parte (Carrera xvii). Su periplo londinense desactivaría momentáneamente estas tensiones al tiempo que lo mantendría dentro del circuito de intelectuales afectos al gobierno. En todo caso, no debían ser muy tensas estas relaciones como quiera que todavía en junio de 1839, antes de irse a Londres, Toro definía al Páez presidente con una frase complaciente: "Su posición de hoy es bellísima" ("Europa y América" no. 18).

[221] El concepto "Americanist agrarian Paradise" es de Mary Louise Pratt y ella lo usó para analizar la "agricultura de la zona tórrida" de Bello. Aunque ella lo ve como un llamado a "humble farmers unafraid of toil" y que se unían a "the European bourgeois critique of traditional provincial society which has failed to seize hold of its environment to better itself" (*Imperial Eyes* 178), el trópico venezolano para Toro no era un "wasteland" (178), como vemos, sino un espacio de pura potencialidad en donde la opresión política y el capital no detienen el progreso humano.

[222] Con la expresión "ensueños agrarios" me baso también en el influyente concepto de Mary Louise Pratt "industrial reverie" pero para un contexto rural (Pratt, *Imperial Eyes* 175). De acuerdo con Pratt, estos ensueños o fantasías tanto de viajeros europeos como de criollos adoptaban la forma de una "modernizing extractive

No nos debe extrañar, por ello, que imaginar un pueblo para Venezuela —un pueblo por venir para un paraíso agrario— tuviera lugar fuera del territorio nacional. Al ambientarse en Londres, con personajes británicos (o sin nacionalidad definida), *Los mártires* produce una nueva población venezolana con la cual borrar la historia de este país, una, como veremos, plagada de conflictos sociales y económicos.

Esta preocupación por el futuro del nuevo país intenta borrar, pero no puede hacerlo, el pasado de quienes lo imaginan y por tanto el lugar desde el cual se crean estas visiones paradisiacas del trópico. Toro era un producto de la aristocracia colonial. Chozno del canario Bernardo Rodríguez del Toro (1675–1742), primer Marqués del Toro, y primo de María Teresa Rodríguez del Toro, esposa de Simón Bolívar, nuestro novelista fue uno de los pocos descendientes de mantuanos en hacer un tránsito exitoso hacia la república (De Armas Chitty 13; Ciliberto 28–29). A diferencia de su primo, Francisco Rodríguez del Toro (1761–1851), cuarto Marqués del Toro —quien firmaría el acta de Independencia de Venezuela y luego sería general bolivariano—, Fermín Toro pertenecía a una rama empobrecida de la familia que habitaba, a comienzos del siglo, el Valle de Pascua. A la relativa pobreza de su familia inmediata, hecho que los localizaba en un lugar periférico de la dinastía familiar, se sumaba el no despreciable factor de que su padre, Antonio Toro Álvarez, fuera un ferviente realista en la década de 1810 mientras el cuarto Marqués del Toro se decidía —aunque vacilante— por la causa de la República.[223]

---

vision" que "estheticized primal America [and] provided a point of departure for moral and civic prescriptions for the new republics" (*Imperial Eyes* 175). Estas visiones eran movilizadas por lo que ella denominó la vanguardia capitalista —científicos europeos, ingenieros y empresarios que viajaron en la década de 1820 y 1830 a la región— y quienes imaginaron "empty landscapes of disponibilité" para extraer recursos (*Imperial Eyes* 183). Criollos como Bello y Toro, como anfitriones de esta vanguardia capitalista, de acuerdo con Pratt (155), desplegaron un "nonindustrial, pastoral outlook", que no se resistió, sino que entretuvo y estimuló esta "greed-glazed gaze of the English engineers" (178). Más recientemente, Ericka Beckman, para un periodo posterior, llamado por ella "Latin America's export age" (1870–1930), vio reaparecer estas fantasías denominándolas "export reveries" (*Capital Fictions* 29).

[223] Inés Quintero, en su biografía del general del Toro, *El ultimo marqués,* ha mostrado cómo inicialmente este "persiguió a Miranda y promovió una Junta leal al reino" (235). En 1810 se une al movimiento juntista y tras votar a favor de la Independencia, participa en los ejércitos republicanos hasta 1812. Una vez estos son derrotados se exilia en Trinidad. Desde allí rompe nuevamente con el movimiento independentista, pide perdón al Rey y abjura de su pasado por algunos años. Sin embargo, "con

A pesar de este carácter periférico —o acaso por esto mismo—, Toro se hizo a una educación sin tutela paterna, proveída por un cura local, Benito Chacín (Grases 255). Gracias a ella se hizo republicano y participó en cargos menores en el manejo de las aduanas en isla Margarita. Tras la separación de Venezuela del proyecto bolivariano en 1830, Toro ascendió, por propio mérito, a importantes cargos en los sucesivos gobiernos de los generales Páez y Soublette. Hombre rodeado de militares, Toro fue testigo del recambio de élites que sufrió la Venezuela republicana. Las Guerras de Independencia introdujeron nuevas formas de capital material y simbólico. Si para su primo, el cuarto Marqués del Toro, compartir mesa con el general Páez, hombre del estado llano, habría sido impensable antes de la Independencia (Quintero, *El último* 187–88), para Fermín Toro, a pesar de ser un hombre de convicciones republicanas, este recambio, visible en las fisonomías, costumbres y atuendos de las nuevas élites, con seguridad lo impactaría también.

Si a Toro lo produce la colonia, también es cierto que lo moldea la República. La década de 1830 —llamada por Antonio Leocadio Guzmán "década de regeneración" ("Juicio a la oligarquía reinante")— fue de relativo florecimiento económico para el país de la posguerra. Las exportaciones de café y cacao y una tensa paz entre caudillos permitieron el surgimiento, como ha anotado Loaiza Cano, de una "selecta élite muy competente para los intercambios comerciales y las sutilezas económicas" (Loaiza Cano *Manuel Ancízar* 66). Como en otras partes de Hispanoamérica, el carácter acotado de esta élite, consecuencia también de las pérdidas humanas producidas por la guerra, hacía que esta cumpliera funciones en el gobierno, ocupara espacios críticos en la prensa o fundara escuelas de manera simultánea. Al igual que otros intelectuales de la época, Toro cumpliría los tres roles al mismo tiempo.

## La crisis agrícola de 1840

La década de 1840 se inauguró con un clima menos auspicioso que la anterior. Las elecciones de 1842 —de las cuales emergería el

---

cluida la Guerra regresó a Venezuela. Hizo borrón y cuenta nueva (…) Visto que la Independencia y el establecimiento de la República eran hechos irreversibles, se avino a la nueva situación" (235).

general Soublette, protegido de Páez, como presidente— confirmarían, radicalizadas, las acusaciones de que se había implantado una "oligarquía" en la República. Sumada a sus peticiones de que se respetara el "principio de alternancia" en el poder (Guzmán, "Elecciones"), el emergente y pugnaz Partido Liberal, fundado en 1840 y liderado por Antonio Leocadio Guzmán desde el periódico *El Venezolano* (1840–1846), acusó al paecismo del mal manejo de la hacienda pública. Según él, esta situación contribuyó a generar una crisis agrícola que terminó por producir lo que Elías Pino Iturrieta ha denominado un "cisma entre propietarios" (*Las ideas* 73). Según Guzmán este era el estado de la economía en 1842:

> El estado de la plaza es lamentable. Negados los descuentos de ambos Bancos, abatido el precio de los frutos, suspensos los suplementos [subsidios] a la agricultura, paralizadas las ventas de toda especie, encarecidos los frutos del abasto y abarrotado el mercado con las importaciones anteriores, solo el dinero vale, obtiene premios ruinosos para toda industria, y pocos créditos hay que no estén comprometidos. ("Movimiento mercantil")

El malestar con el manejo de las finanzas públicas lleva a los opositores del gobierno a culpar a la "oligarquía" de la desatención del campo. El "club vonciglero", como llama Guzmán a los paecistas, es acusado de estar "adhiriéndose con artificio a los intereses culminantes de Venezuela, [y] enrola con ellos los suyos personales y de gavilla, los promueve con perseverancia y negocia medros, influjo y poder a la sombra de la cosa pública" ("Oligarquía"). Representados como afectos al "artificio", cuyo único "dogma" era el "interés personal" ("Juicio a la oligarquía reinante"), la especulación pecuniaria —"monstruo usurero" llama Guzmán al director del Banco Nacional (*La doctrina liberal* 15)—, los paecistas son representados como enemigos de la agricultura: "Hay una parálisis mortal en los negocios. La agricultura, la gran fuente de nuestros productos, está fuertemente empeñada; y gimen entre privaciones y compromisos cuatro quintas parte de la población. … Después de un año y medio de retroceso nos preguntamos todos, ¿cuál es el origen de tan general calamidad?" ("Juicio a la oligarquía reinante").

Para los liberales la respuesta a esta pregunta es la extracción de forzosas contribuciones fiscales, en "arcas públicas, ya en Lóndres y ya en Venezuela, tres millones de pesos" ("Juicio a la oligarquía reinante"), para el pago de deudas con la banca inglesa de manera tal

que, en medio de las elecciones de ese año, Guzmán concluye: "si la república no se diere un Presidente capaz de sacar la hacienda pública del caos en que se le ha sumergido, adiós esos establecimientos agrícolas, fundados con tantos afanes, adiós toda industria, adiós la fortuna pública y particular" ("Juicio a la oligarquía reinante"). De esta manera, *El Venezolano*, dándole voz al Partido Liberal como "partido agricultor" (cit. en Pino Iturrieta, *Las ideas* 71), tal como se llamaría a sí mismo, produjo, durante los álgidos meses previos a las elecciones, la imagen de un país en el que se enfrentaban los "logreros" o "ministeriales" (Guzmán, "Elecciones") que vivían de las rentas del Estado con los "agricultores y criadores", los verdaderos trabajadores, quienes resumían el interés de la patria, mientras "los otros señores [los paecistas] sólo tenían vínculos con la tesorería" (Pino Iturrieta, *Las ideas* 92).

La lucha por la administración de la renta se refleja en disputas por captar esos dineros para invertirlos en sus haciendas a través de la contrata de peones. En *El Venezolano* leemos una amarga carta firmada por "unos agricultores" en la que estos se quejan de que el gobierno destinó cuantiosos fondos a Agustín Codazzi, funcionario del gobierno, con el fin de que trajera de Alemania campesinos para fundar una colonia agrícola.[224] Dirigida a Guzmán, en esta carta le reprochan no mencionar nada en su periódico de esta empresa patrocinada con dineros públicos:

> ¿Ignora U que a este [Codazzi] se le han entregado 15 mil pesos del tesoro público en tres meses, a 5 mil pesos cada uno, para emprender empresa de colonización y pagables en seis años sin premio ni interés alguno, al paso que se ha negado el corto respiro pedido por varios hacendados para satisfacer la parte de isleños inmigrados [canarios] que sin provecho alguno, y mas bien con quebrantos, han tomado del depósito de inmigración? (Unos agricultores, "Inmigración" 96)

Los liberales representan la contienda con sus opositores en el gobierno como una pugna entre falsos y verdaderos trabajadores de la tierra. Por una parte, está la falsa "agricultura" del dinero que ren-

[224] La "Contestación de *El Venezolano*" a esta carta no deja lugar a dudas del apoyo de Guzmán a esta empresa ("Contestación"). Sin embargo, muestra dudas del manejo fiscal —la preferencia por Codazzi en este negocio— de parte del gobierno.

diría sus frutos en "cosecha" de intereses.[225] Por ejemplo, Codazzi, para los más acérrimos opositores del gobierno, no era sino un especulador con dineros públicos, a quien no se le cobraba ningún interés sobre el empréstito para hacer proyectos agrícolas con inmigrantes. Por otra parte, estos "agricultores" representan su labor como aquella que sí pretende cosechar la tierra —"con quebrantos"— a través del sacrificio y la inversión de dineros propios.

## "Europa y América" o la contra-leyenda negra

En respuesta a estas acusaciones, el paecismo también produjo su propio arsenal de imágenes agrícolas con las cuales participar de este debate en torno a la crisis económica. Sin la fogosidad de Guzmán, Toro imagina por estos años fantasías supletorias —en este sentido también "especulaciones"— para palear la "falta de brazos" en las haciendas y conjurar la pugnaz confrontación entre partidos, imaginando un pacífico pueblo trabajador para Venezuela. En una serie de artículos para el *Correo de Caracas*, de marzo a julio de 1839, titulados "Europa y América", Toro interviene sobre la política internacional para imaginar de qué maneras deben conducirse las relaciones con Europa. Para él, gobiernos como el inglés miran con "ojo de mercader las vastas posesiones españolas de la América" ("Europa y América" no. 21). Sin embargo, lejos de romper relaciones con ellos, América debe mantenerlas pues necesita de trabajadores europeos para "reparar las ruinas de Europa y salvar la civilización en el mundo" ("Europa y América" no. 19). Mientras Europa —en especial Inglaterra— es la que "ha tenido por oficio en siglos enteros despoblar Africa y hacer tráfico en el mundo con la carne y sangre de sus hijos" ("Europa y América" no. 11), América es construida, siguiendo una larga línea de representaciones anteriores, como un lugar sin tiempo: "América sin monumentos, sin tradiciones, … virgen en su naturaleza, nueva en sus sociedades, nueva en su civili-

[225] En el trasfondo de estas contiendas en prensa estaba la ley del 10 de marzo de 1834. Con ella se declaró "la absoluta libertad de contratos" (Toro, *Reflexiones* 4) al liberar de todo control estatal el límite a los intereses sobre los préstamos, legalizando de facto la usura. Fermín Toro, como congresista y hacendista, firmó esta ley. En *Reflexiones sobre la ley del 10 de marzo de 1834* (1845), texto escrito tras 10 años de la expedición de dicha ley, Toro se arrepiente de su promulgación pues esta "subordina la moral y la política a la ciencia de la riqueza" (*Reflexiones* 4).

zación" ("Europa y América" no. 19). Mientras en Europa el "feudalismo territorial" y luego industrial ha operado una división entre gobierno y poblaciones, en América no hay fricciones de clase ni étnicas pues la abundancia del trópico no permite la deuda ni el hambre. Con estas representaciones que apartan ambos continentes y brindan opuestas formas de relación entre clases sociales, Toro quiere facilitar una transferencia de trabajadores europeos —explotados por el "feudalismo industrial" y sin futuro en Europa— hacia el trópico venezolano.

Estas divisiones de espacios, habilitadas por opuestas representaciones del futuro, son producto, no obstante, de debates locales y también de choques entre imperios. De manera más inmediata, con estos artículos Toro reacciona a las recientes intervenciones militares europeas en la región: Francia agrede militarmente a México en la llamada Guerra de los Pasteles (1838–1839) mientras Inglaterra presiona a Colombia por el pago de los empréstitos ocurridos en la Guerra de Independencia (Gartner 249). Ante los álgidos llamados a romper relaciones con Francia e Inglaterra en este contexto, Toro se muestra más cauteloso e invita a respetar los acuerdos internacionales. Al hacerlo plantea una pregunta con la cual interviene, localmente, sobre el debate acerca de la carencia de jornaleros: "¿Qué resistencias deberán oponer las repúblicas americanas al poder opresivo de Europa?" ("Europa y América" no 24). A lo cual él mismo se responde: "para con los gobiernos, cauta amistad, para con los individuos, abierta protección" ("Europa y América"no 24).

Esta serie de artículos puede ser leída como la construcción de una "contra-leyenda negra".[226] De acuerdo con ellos es Inglaterra, y no España, el lugar en donde se alojan todos los males de la civilización en América. Con esta simplificación pretende, por una parte, romper el vínculo entre el Estado inglés y su pueblo para liberarlo de su tutela y justificar su migración a América; y por otra, construir a partir de esta representación negativa una imagen ideal del

[226] Como un giro retórico criollo, la construcción de esta contra-leyenda negra es también una reivindicación del rol civilizador de España en América y, en ese sentido, una táctica patricia de re-legitimación. Toro se identifica como descendiente de "antiguos colonos españoles" y, como buen patricio, se inventa como heredero de la civilización en América, pasando la política por la genealogía: "Los hijos de los españoles en América, ni han andado tardos en la senda social, ni a ninguno otro pueblo del nuevo mundo ceden en amor a la independencia, ni en espíritu de libertad" ("Europa y América" no. 17).

trópico nacional como tierra para proletarios fugados del "infierno en la tierra" que "la actual organización europea ha traído [al mundo] por primera vez" ("Europa y América" no. 14). Toro llama "derecho cosmopolítico" a la protección de las libertades de todo ciudadano, sin importar su Estado, para "emigrar cuando a bien lo tuviere, sin que pueda ser retenido como propiedad por el Estado" así como de ser "recibido y admitido a establecerse en el país que elija" ("Europa y América" no. 18).

Estas reflexiones jurídicas se traducirán a *Los mártires*. La novela es un expediente cuya documentación la constituye la prensa amarillista londinense para exponer las atrocidades vividas por el proletariado inglés. Al desvincular al ciudadano de la tutela del Estado, Toro representa tanto en la novela como en "Europa y América" al poder inglés —en la persona de sus "lords temporales", como llama a los patricios en *Los mártires* (50)— como desalmados patrones. Ellos son "el innoble fabricante, con avara y cobarde mano cercenando el alimento a sus miserables obreros", puliendo el retrato de un gobierno que, al tiempo que es falso amigo de las repúblicas americanas, alberga un pueblo multitudinario y empobrecido: "buscando a quien pedir o a quien arrebatar el alimento; y dispuesta a acometer todo linaje de delitos" ("Europa y América" no. 11). Con esta representación quiere revelarle al público venezolano: "una verdad que pocas veces se ha dicho entre nosotros … : a las orillas del Támesis famoso hay más miseria y mayor degradación [que en América]" ("Europa y América" no. 12).

Representar a Inglaterra como un Estado explotador y sobrepoblado va de la mano con otra táctica: representar al trópico venezolano como un vasto lugar sin propietarios y sin patrones en donde el trabajo tiene fácil recompensa en la abundancia. El trópico para él es el anti-"feudalismo industrial":

> La industria fabril, ese feudalismo moderno, no se conoce en América. La ocupación universal es la agricultura, y el carácter de las sociedades agrícolas es la abundancia y la sobriedad. Las fortunas son iguales, o mas bien dicho, no hay lo que en Europa se llama fortunas: no hay en general, principalmente en la América meridional, quien pueda vivir sin trabajo: ni quien deje de vivir por falta de trabajo. Así el lujo nunca corrompe, ni las poblaciones sobreabundan, ni hostigan por la tiranía industrial se vuelven turbulentas ni sediciosas. ("Europa y América" no. 19)

Con estas aseveraciones el hacendado Toro confirma que quienes cantan la fácil abundancia del trópico son quienes no lo trabajan: “el cantar demasiado esa verdad [el fácil trabajo en el trópico] … delata cierto afán de abultarla, de inflarla … para restarle un poco de importancia al trabajo” (Martínez Peláez 122). El trópico como un paraíso agrario —una visión de un territorio que da comida sin trabajarla, movilizada antes por Bello desde Londres en su “La agricultura de la zona tórrida” (1826) (Rosa 134)— no es una visión sin intereses. Para Richard Rosa, el trópico en el poema de Bello funciona como un artefacto publicitario que es una “denuncia de la riqueza comercial/consumista basada en las ciudades” con la finalidad de representarlo como un atractivo “colateral” para garantizar los préstamos ingleses a América Latina (142–43).

En cuadros de costumbres suyos, publicados en los mismos números del *Correo de Caracas* que “Europa y América”, Toro trabaja también sobre esta imagen paradisiaca de una apacible Venezuela rural. En “Costumbres de Barullópolis”, por ejemplo, la voz moral del escritor de costumbres guía a un escocés en las costumbres caraqueñas para hacer una aguda crítica al lujo de los salones de baile citadinos —en la que se muestran *commodities* industriales europeas— como una exhibición antinatural de la riqueza.[227] Como si pasara en prosa el poema de Bello, Toro recrea en el cuadro una sociedad ideal en donde esta toma la forma de una naturaleza tropical gracias a cuya abundancia el trabajo no existe y el alimento se da espontáneamente. El valle de Caracas es descrito así:

> Oh feliz igualdad!, Oh edad de oro! Oh feliz tierra de bendiciones y prodigios, donde la naturaleza rica y juguetona se complace en reunir en punto tantas y tan variadas producciones; donde contrastes mil adornan los campos, contraste mil la sociedad … El majestuoso y suculento plátano amenaza con su dulcísima carga al diligente agricultor que yace dormido a sus pies … Oh qué bella es la naturaleza en esta tierra! ¡Cómo desmiente las convenciones de los hombres! (“Costumbres”)

[227] Este puede ser un guiño a la primera colonia de europeos —compuesta por escoceces— que arribaron a la Gran Colombia en 1825. Este proyecto de colonización fue un fracaso “siendo necesarias colectas públicas para su sostenimiento. Para abril de 1827 sólo quedaban 127 inmigrantes y en agosto del mismo año, el último grupo de 54 individuos fue embarcado con destino a Estados Unidos” (Torrealba et al. 368).

De una manera similar a los artículos de “Europa y América”, como más adelante en *Los mártires,* en este cuadro subsiste una conexión entre Inglaterra y Venezuela, entre la industrialización y el paraíso agrario, más allá de las borraduras tácticas. Inglaterra es el patrón explotador y Venezuela el paraíso sin patrones: un lugar moral sin lujos y pleno de abundancia. Este contraste pretende imaginar, sin embargo, una conexión que traerá otras formas de rédito: la transferencia de trabajadores europeos al trópico con los cuales blanquear la población y reactivar la agricultura en medio de amargos conflictos entre propietarios que buscaban palear la “escasez de brazos” y la crisis del modelo esclavista que plagaba al segundo gobierno del general Páez.

## La Colonia Tovar y las políticas inmigratorias del paecismo

Estas consideraciones nos revelan los textos del *Correo de Caracas* —así como las cartas de “unos agricultores” a *El Venezolano*— como intervenciones que participan de los debates parlamentarios que dieron pábulo a la ley de inmigración del 12 de mayo de 1840 (y, como veremos, también los decretos sobre la manumisión de esclavos). A diferencia de la legislación anterior, esta ley destinó una mayor cantidad de dinero para la contratación de europeos como agricultores, creando instituciones para administrar las poblaciones inmigrantes (Miliani de Mazzei 10).[228] Esta organización de la fuerza laboral era una respuesta estatal a la crisis económica por “falta de brazos”. Sus respuestas a través de la política inmigratoria y, como veremos, las leyes de policía en contra de manumisos, responden a lo que Foucault ha estudiado como razón de Estado moderna, una manera de mantener la paz republicana a través de la administración del territorio y las poblaciones —imaginada, también, por Toro como hombre de gobierno— para “que el Estado exista y se mantenga en su integridad” (Foucault, *Seguridad* 296). Por ejemplo, el primer artículo de la ley vinculaba inmigración con la creación de

[228] El Decreto del 13 de junio de 1831 y la Ley del 7 de marzo de 1834 promovieron con anterioridad la inmigración de canarios. La ley del 19 de mayo de 1837 hizo extensivas las concesiones que se le habían ofrecido a los canarios —exenciones tributarias, no reclutamiento, ciudadanía, entre otras— a “todos los europeos que estuvieran dispuestos a venir y dedicarse a la agricultura o a otras empresas útiles” (Miliani de Mazzei 8–10).

proyectos agrícolas: "Se autoriza al Poder Ejecutivo para que promueva, estimule y proteja las empresas de inmigración de europeos y canarios para el fomento de la agricultura de Venezuela" ("Ley del 12 de mayo" 439). El general Páez, en su *Autobiografía* (1867, 1869), al tiempo que celebra las iniciativas surgidas de esta ley promovida por su gobierno, las conecta con otras reformas suyas tales como el decreto de libertad de cultos (1834) que debía permitir no sólo traer canarios, inmigrantes católicos de vieja data en Venezuela, sino europeos de otras filiaciones religiosas.[229] Al imaginar cuerpos para esos futuros inmigrantes, Páez escribe: "si bien los habitantes de las Canarias son hombres muy idóneos para las faenas del campo no debió simplemente pensarse solo en ellos cuando se ha tratado de inmigración extranjera, pues esta y mayores ventajas pueden proporcionar los europeos que en los Estados Unidos han dado tan buenos resultados" (2: 209).

Abrirse a territorios no españoles para buscar peones explica las razones de que Inglaterra sea el lugar de la trama de *Los mártires* y que los proyectos de búsqueda de inmigrantes se hayan dirigido a lugares como Alemania. Codazzi, inmigrante él mismo, sería el primer empresario de inmigración en hacer uso de esta Ley. Como Páez, para él los mejores inmigrantes eran los alemanes y no los canarios, quienes, en sus palabras, son "hombres perezosos y llenos de vicios, acostumbrados a mendigar el pan de puerta en puerta" (Codazzi, "Señor secretario" 100). Observador de Estados Unidos como gran experimento inmigratorio, para el italiano es de Alemania de donde "han recibido sus mas grandes inmigraciones" ("Señor secretario" 99). Al igual que para Codazzi, gracias al trabajo de alemanes —"modelo de costumbres blandas y pazíficas", como los llamaría Toro (s.t. 99)— para Páez los Estados Unidos han conseguido su riqueza agrícola no precisamente a hombros de canarios, lo cual lo lleva a concluir que "los [inmigrantes] más idóneos son los que han traído la prosperidad a Estados Unidos: alemanes e ingleses" (*Autobiografía* 2: 209). Codazzi precisamente contratará campesinos alemanes para su colonia (a partir de 1842 llamada Colonia Tovar, en homenaje a su financiador), la única fundada exitosamente hasta entonces en Venezuela, mientras que Toro tematizará a los segundos como los protagonistas de su novela.

---

[229] Por ejemplo, tanto el general Páez como el propio Fermín Toro eran descendientes de canarios.

"El proyecto del Coronel Codazzi para poblar con razas teutónicas los terrenos altos y hasta ahora incultos de Venezuela" (Toro, s.t. 97) aparece por primera vez en un número extraordinario de *El Liceo Venezolano* (febrero de 1842) y es una primicia para los lectores. Tan sólo unos meses antes Codazzi se lo había presentado al ministro del Interior y de Justicia, el hacendado y esclavista Ángel Quintero (Jahn Montauban 19). Con prólogo de Toro, el número extraordinario —que coincide con las primeras entregas de *Los mártires*— está dedicado a publicitar este proyecto que debe responder, en palabras de nuestro novelista, a la "grande necesidad que tienen las repúblicas americanas de ver pronto pobladas sus inmensas y desiertas regiones, [y que] no es menor [que] la de las naciones europeas de desahogarse, pronto también, de una población sobrante que embaraza y complica ya todas las relaciones sociales" (Toro, s.t. 97). Toro acompaña este número con un mapa a color "para indicar los lugares propios para colonos europeos" (Toro, "Plano del terreno") (ver fig. 37).[230]

Tras la promulgación de la ley de inmigración de 1840, Quintero le escribió a París a Codazzi para que "le indicara aquellas zonas de tierras incultas que existieran en Venezuela y que pudieran llenar los requisitos necesarios para traer la inmigración europea, y así aumentar la productividad de nuestros campos" (Jahn Montauban 18). Ya que la ley pedía que los promotores de estas empresas inmigratorias le comunicaran al gobierno, para recibir los subsidios, "una noticia exacta y circunstanciada de las tierras baldías" ("Ley del 12 de mayo" 439), Codazzi era la persona perfecta para hacerlo —tal vez la única en ese momento— pues había hecho los mapas corográficos del país. Asesorado por Humboldt y Jean-Baptiste Boussingault en París, Codazzi se aseguró de que la "colonia prosperará en la posición y altura en que se va a fundar" para evitar enfermedades tropicales (cit. en Jahn Montauban 31). Siempre consciente de que el lugar escogido fuera "sano y feraz con una temperatura poco elevada", Codazzi escoge para fundarla las propiedades montañosas al oeste de Caracas del rico hacendado Manuel Felipe de Tovar, quien las donó a la empresa y quien daría por ello nombre a

[230] Este mapa fue delineado por Codazzi y grabado en piedra litográfica por el alemán Alejandro Benitz. Este impresor había sido en París, en 1841, el "responsable principal de la grabación de sus mapas del Atlas físico y político de la República de Venezuela" cuando Codazzi visitó Europa, con Baralt y Díaz, para imprimir el resultado de sus viajes corográficos por Venezuela (Jahn Montauban 18).

la colonia (Jahn Montauban 67).[231] Codazzi viajó con el impresor alemán Alejandro Benitz de París a Venezuela en 1841 para reconocer el terreno y adecuarlo. El mapa que proyectaba la colonia, diseñado por Codazzi e impreso por Benitz, da cuenta, en amarillo, de que los asentamientos para los colonos se encontraran en regiones de altura que garantizaran un clima más frío. Ambos partieron a Europa para traer a los inmigrantes en mayo de 1842 ("Anuncio"). En la región de Endingen contrataron a 375 campesinos que llegaron a Venezuela en marzo de 1843 (Jahn Montauban 39). Casi 40 colonos, la mayoría niños, morirían en la travesía y durante los primeros meses por enfermedad tropical o cambios en la alimentación (Jahn Montauban 59).[232]

Los horrores de la emigración no fueron contemplados por Toro en su novela. En ella, como veremos en el próximo apartado, sólo se ocupa de nutrir un expediente para justificar ante los lectores venezolanos la venida de inmigrantes europeos. Si la ley de inmigración de 1840 y los proyectos de Codazzi que la llevarían a cabo imaginaban a Venezuela como un *destino* ideal para los europeos, en las páginas del mismo periódico en que aparecían estos planes *Los mártires* podía ser leída como su revés constitutivo: describir a Londres como su terrible lugar de *origen*. Así, los lectores de *El Liceo Venezolano*, comparando ambos textos —la novela de Toro y los planes de Codazzi— podían comprender las razones políticas (a través del lenguaje afectivo de la novela) de esta transferencia de trabajadores. Como funcionario del gobierno de Páez, no nos debe sorprender que Codazzi trabajara activamente para imaginar una nueva población venezolana tal como había trazado su nueva geografía. Lo que sorprende, sin embargo, es que Toro no haya sido leído, a pesar de ser funcionario también, como alguien involucrado en imaginar maneras de palear la crisis agrícola del momento y controvertir las acusaciones de los liberales al paecismo. Y, al hacerlo, imaginar un nuevo pueblo para la joven república.

---

[231] El socio de Codazzi en la empresa inmigratoria fue el letrado Ramón Díaz, quien le colaboró a Baralt con la investigación sobre la parte colonial de su *Resumen de la Historia* (Jahn Montauban 26). Díaz acompañó también a Baralt y a Codazzi a imprimir los materiales en París.

[232] A diferencia de otros proyectos de colonias agrícolas europeas fracasados, la Colonia Tovar continúa hoy en existencia. Para una revisión de los planes inmigratorios durante el medio siglo XIX en Venezuela, ver Perazzo.

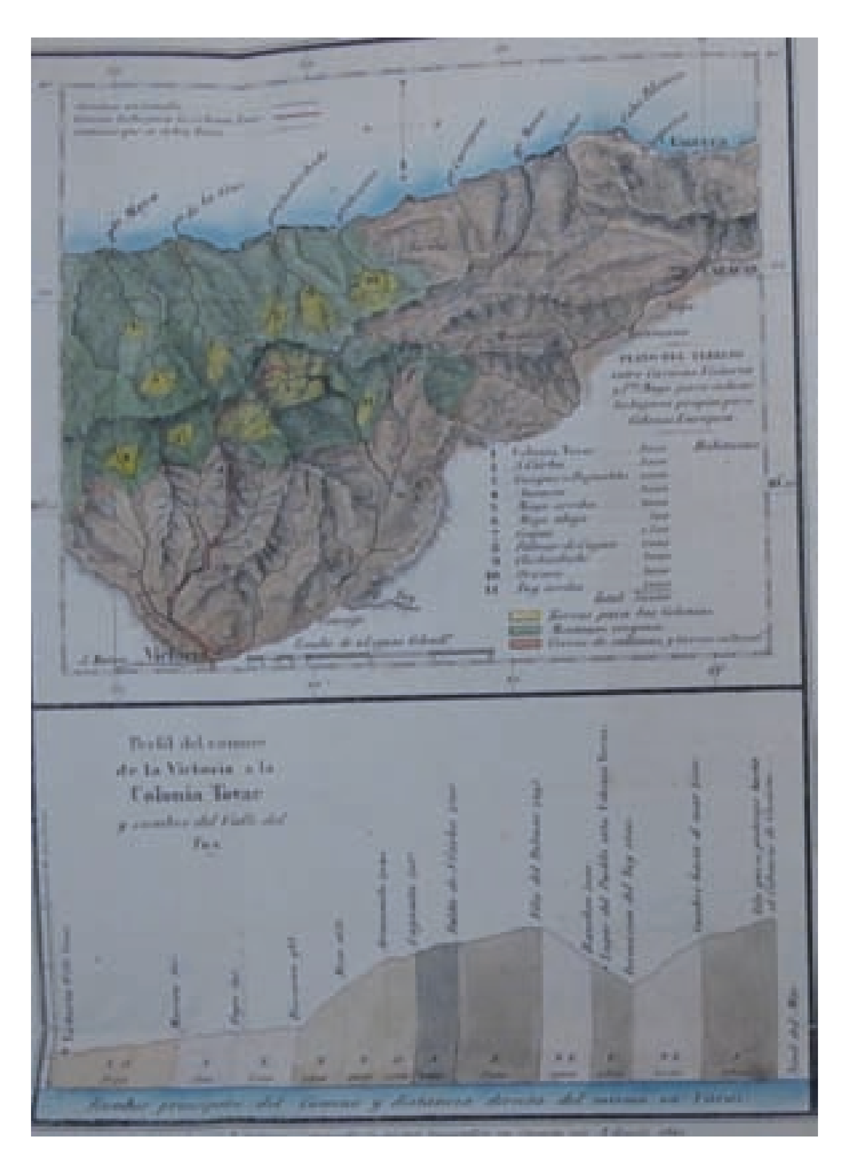


Figura 37. “Plano del terreno entre Caracas, Victoria y Puerto Maya para indicar los lugares propios para colonos europeos” (Colonia Tovar), Agustín Codazzi. *El Liceo Venezolano.* “Número extraordinario”, 1840, s.p. Cortesía de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Sala de Libros Raros y Manuscritos. Codazzi selecciona los terrenos más temperados para los colonos alemanes con el deseo de que después de aclimatarse bajen a los valles.

## *LOS MÁRTIRES* COMO PUEBLO POR VENIR

Mientras se está gestando la empresa de la Colonia Tovar, Toro escribe y publica *Los mártires* en el mismo periódico, y durante los mismos meses, en que se publicita el proyecto inmigratorio. "Sobrio, laborioso, económico, de hábitos pazíficos de una nacionalidad poco definida y cuyas relaciones con la madre patria no causarán zozobras a la adoptiva" (Toro, s.t. 97), el pueblo que imagina Toro en sus palabras de apoyo a la Colonia Tovar en *El Liceo Venezolano* es el mismo que aparece representado en su novela. Escrita en Inglaterra o poco después de volver a Venezuela, *Los mártires* —palabra con la que se refiere a los protagonistas de su novela, abnegados trabajadores abusados por los malos patricios de la Inglaterra industrial— son el pueblo por venir a Venezuela que encontrará su redención en el paraíso agrario que el mismo Toro había representado en "Europa y América" y en "Costumbres de Barullópolis".

La trama de la novela es simple. Un narrador de clase social alta, Carlos, de quien poca información se sabe, visita con frecuencia a la familia Tom. Ellos viven hacinados en un pequeño apartamento londinense en condiciones insalubres. Acosados por el hambre y el abandono de sus patrones, los Tom son, sin embargo, humildes trabajadores que no contemplan, sino hasta el final, la revuelta en contra de ellos, y sólo cuando la madre ha mostrado claros signos de haber perdido la cordura. Aunque Carlos los provee de apoyo moral, no hace nada para ayudarlos económicamente. Al ser testigo de las variadas tragedias que sufre la familia, el lector es emplazado como voyeur del final de la historia: los cadáveres de la familia Tom se apilan, muertos, iluminados por el fuego que despide un crucifijo usado como madera en la chimenea. Esta masa informe de cadáveres está compuesta por el padre, muerto sin haber recibido tratamiento por heridas de trabajo; la madre, que se suicida; y los hijos, pálidos, cadavéricos. Emma, la hija, ha muerto fruto del abuso físico y sicológico en la Casa de Pobres en la que ha sido internada.

A través de la voz sin nacionalidad de Carlos —llamado "amigo" por "los mártires"—, en *Los mártires* se convoca la ausencia de la caridad domiciliaria de un Estado desafecto con su "pueblo". La voz del "anciano" de alta clase social, Carlos (74), transcrita por el narrador, materializa otro vacío: un visitante que observa a una fa-

milia morir de hambre y que no actúa para evitarlo.[233] Por ejemplo, al ser de su clase social, Carlos dilucida las poses y miradas con las que el noble Héctor Mac-Donald deja adivinar sus malas intenciones para con Emma, la casta hija de la familia, de quien desea aprovecharse sexualmente apalancado en sus carencias económicas. Las escenas en que Carlos no actúa, frente a la evidencia, son recurrentes. Estas son doblemente perversas pues Mac-Donald usa su posición de clase —él ha sido caritativo, estratégicamente, con el empobrecido abuelo de Emma— para asegurarse ser bienvenido en la casa de los Tom. Por ejemplo, en una de muchas instancias similares leemos: "Yo [Carlos] quedé mudo por un largo rato contemplando la desesperada situación de aquella infeliz familia; puesto que no se me ocultaba que Héctor Mac-Donald iba a añadir nuevos tormentos al martirio de aquellos desgraciados" (47).

Para Carlos, un genealogista de la aristocracia británica, la historia del país es —como para Toro— la historia de sus élites. En una nueva aparición de la característica patricia de contar la historia nacional en clave de la vida de sus "grandes hombres", la "sangrienta historia de los Mac-Donald" (Carrera xl) se nos revela como la maldición de una "sociedad cruel, sorda y homicida" (*Los mártires* 62). Tras recibir una moneda de Héctor, son los Tom quienes acuden a Carlos para que les cuente la historia de este noble, pues es el propio Carlos, en palabras de Emma, quien "conoce tanto [de] la historia de cada familia noble del país" (*Los mártires* 28). Como genealogista, Carlos pasa a contar la historia del ascenso de los Mac-Donald a fuerza de pillaje, estupro y traición. En efecto, el ascendiente (y doble) de Héctor, el escocés Fergus Mac-Donald, tras invadir Irlanda en 1580, se alía con el noble señor Mac-Quillan para combatir a "la gente de Killiterag" (*Los mártires* 27) y recibir a cambio tierras y riquezas por su alianza. Una vez derrotan a los irlandeses, Mac-Donald "deshonra" a la hija de Mac-Quillan, no por casualidad llamada Emma (*Los mártires* 30). Este agravio desata la guerra entre ambos "nobles señores", tras lo cual "Mac-Quillan fue derrotado con pérdida de toda su gente" y "sus títulos y posesiones pasaron a los Mac-Donald" (*Los mártires* 31).

---

[233] Esta escritura puede emplazar a otra voz fantasmal: un sucedáneo anónimo de Toro, quien fuera entonces secretario de la legación venezolana en Londres. Hay también en esta transcripción de la voz del "anciano Carlos" (74) una recreación de un testamento de alguien que, sin descendencia, deja una historia moral por legado. Esto convierte a Toro en albacea de un patrimonio negativo: la inmoralidad de la Europa industrial que debe ser redimida por la abundancia del trópico americano.

El crimen en el origen de esta familia empapa de sangre la historia de Inglaterra y se reproduce de generación en generación hasta llegar a Héctor. Así como sus ascendientes sojuzgaron a los pueblos irlandeses, al no ayudar a Eduardo O'Neill, un joven despedido de las fábricas de Manchester y pretendiente de Emma, Héctor lo fuerza a ir a Irlanda para encontrar allí la muerte a manos de los trabajadores locales que creían ver amenazadas sus fuentes de empleo por la migración (58). Aunque antes de recibir esta noticia Emma pensaba que Eduardo "había embarcado para América", aquí la migración local en búsqueda de trabajo se nos revela como un viaje hacia la muerte (*Los mártires* 55). Con ejemplos como estos se nos confirma que la historia británica es una de maldición sufrida por sus proletarios. La falta de caridad o empleo allí deja como única opción huir a América.

Estas tensas relaciones entre patricios y plebeyos —entre Héctor y Eduardo—, hechas explícitas en la amenaza sexual sobre Emma, se resuelven en el asesinato de otro "lord temporal" (*Los mártires* 50), Lord William Russell, "degollado en su cama" y cuya noticia llega a la familia casi al mismo tiempo que la muerte de Eduardo. Estas dos muertes simultáneas, la de un patricio y la de un plebeyo, le hacen pronunciar a Carlos: "Hoy cayó William Russell bajo el puñal del asesino; éste expirará luego entre el lazo del verdugo y después el verdugo y el juez se hallarán también por diferentes caminos en las manos del sepulturero. Y yo moriré mañana maldecido y maldiciendo…" (*Los mártires* 60). Como cuerpos de una historia circular —asesino hoy, mañana víctima— los patricios ingleses, así como sus proletarios, viven en "un sepulcro de vivos" (61). Así, la explotación a la que son sujetos los Tom —y otros proletarios— desde las invasiones a Irlanda hasta la muerte de Eduardo, justifican que dejen la historia de Inglaterra atrás y se vayan a otras tierras o, en su defecto, desaten sobre sus patricios el exterminio. Así lo dice, "con una sonrisa espantosa", la otrora estoica Teresa, la madre de la familia Tom, cuando grita adolorida al final de la novela y ante el horror de Carlos: "¡Ricos! ¡Potentados! Sois tierra y cenizas: ¡Dios mío! ¡a este precio yo conllevo la miseria, descarga tus iras, pero que yo pise, que yo huelle esta tierra y esta ceniza" (71).

La bancarrota moral de los patricios británicos los separa del pueblo. La falta de correspondencia moral entre unos y otros —los Tom prefieren morir de hambre a que su hija viva el deshonor de vender su cuerpo— marca una ruptura entre los patricios y el pue-

blo. El pueblo está huérfano porque no cuenta con padres que lo protejan. Así, *Los mártires* puede ser leída como una novela sobre la prolongada ausencia de figuras paternas —o aparición de "malos padres" en su reemplazo— que pide buenos padres que sean caritativos con esta masa. Con la mirada inactiva de Carlos no sólo se quiere movilizar las emociones de un público adicto a los folletines melodramáticos, sino incitar, con su contraejemplo, la acción de benefactores locales —"buenos padres" como el propio Toro o Martín Tovar— que quieran acoger localmente a trabajadores europeos explotados bajo la figura de colonias de inmigrantes facilitadas por la ficción legal de la Ley de inmigración de 1840.[234] La figura del empresario de inmigración como padre no es ajena al lenguaje de la época. Por ejemplo, periódicos como *El Promotor* informan, a propósito de la Colonia Tovar, que los empresarios que administren colonias de inmigrantes no "podrán esceder del [poder] que las leyes de la República conceden al padre de familia respecto a sus domésticos" ("Crónica interior: Colonia Tovar"). El propio Codazzi se auto-representa, en tanto fundador de la Colonia Tovar, como "padre cuidadoso que dese[a] hacer la felizidad de cada uno de los individuos que compongan aquella sociedad" ("Señor secretario" 100). Como tal, es lo contrario a esos "especulares en hombres" que traen "algunos centenares de miserables canarios que cuestan a estos especuladores doce pesos, y les producen cuarenta" ("Señor secretario" 100).

## Los incontables: la manumisión como telón de fondo de *Los mártires*

Estas visiones futuras para Venezuela eran características del periódico en el cual apareció por entregas la novela. Antes de ser un periódico, *El Liceo Venezolano* fue una "asociación ilustrada que busca fomentar las racionales 'formas republicanas'" (Silva Beaurgard, *Las tramas* 123). Uno de los propósitos principales de esta sociedad —y luego de su vocero impreso— fue crear los espacios sobre los cuales hacer la Biblioteca Nacional en momentos en que los comi-

[234] Silva Beauregard ha analizado a Toro como "lector viajero" entre Europa y América, rastros de lo cual han quedado en otras columnas de prensa suya; así como lector de la crónica roja de los periódicos ingleses en donde se documentaban las horribles muertes del proletariado londinense (*Las tramas* 121).

sionados de Páez imprimen la historia, el atlas y la geografía nacionales. En enero de 1841 su secretario, Juan José Mendoza, anunció que los libros reunidos por ella quedarían expuestos en "los salones del segundo cuerpo de San Francisco" (cit. en Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 72). Compuesto por "aficionados a las letras y artes liberales" afectos al segundo gobierno de Páez, *El Liceo Venezolano* se reunió con "el fin de propagar las luces y fomentar en su patria el cultivo de la Literatura y Bellas Artes" ( "Acta de instalación" 3). En contraste con el combativo tono que ganaba la prensa opositora, el *Liceo* pretendía hacer y difundir una literatura nacional en medio de la pugna partidista.

A su afán por abrir un recinto de lectura, le siguió, tras dos años de constitución, la creación de un periódico que no sólo produjera los primeros textos patrios —*Los mártires*, en particular— sino las reseñas de lo que podría ser leído, en conjunto con la novela de Toro, como la Biblioteca de la Patria: el *Resumen de la geografía* de Codazzi y el *Resumen de la Historia* de Baralt. Como órgano de educación e instrucción, contenía un diverso portafolio de textos originales o reeditados que iban desde la reimpresión de memorias ilustradas granadinas —como la "Memoria sobre las serpientes" de Jorge Tadeo Lozano—, pasando por poemas en contra del romanticismo como pose o afectación ("El Romanticismo" de Olegario Meneses) hasta consejos prácticos de cómo preservar cadáveres ("Preservación de cadáveres" de Fermín Toro). Toro se encontraba en Londres cuando esta sociedad se fundó en septiembre de 1840 ("Acta de instalación" 3). Repatriado en 1841, sería su director y fundaría su periódico. De su pluma saldrán allí cuadros de costumbres satirizando al "romántico" ("Un romántico") al igual que las reseñas ("Crítica"), mencionadas más arriba, y las seis entregas de *Los mártires* entre febrero y julio de 1842.[235] De la misma manera que en 1841 los comisionados por Páez, Codazzi y Baralt, habían nacionalizado su territorio y su pasado, *El Liceo Venezolano* —como asociación y periódico— pretendía moldear las costumbres y con su defensa de la inmigración producir un pueblo por venir en consonancia con las reformas avanzadas por el paecismo. Por ello aparecen en sus páginas no sólo textos que imaginan pueblos desnacionalizados de su territorio por patricios explotadores —como *Los mártires*— sino otros en los que

[235] Nótese que es del mismo mes del número extraordinario del *Liceo* dedicado a la Colonia Tovar, proyecto también de Codazzi.

directamente se apoyan las políticas inmigratorias del paecismo, como la larga serie de textos "De la inmigración en Venezuela" publicados por Cristóbal Mendoza. En ellos Mendoza traza una detallada historia de estas políticas inmigratorias en el país, con el fin de proponer que la última ley del 12 de mayo de 1840 sentaba "las bases de un sistema de inmigración combinado de tal modo que satisficiese a las necesidades del país" (42).[236]

Tras volver de Europa, Toro abunda en visiones para una Venezuela futura habitada por nuevas gentes, nuevas costumbres y con nuevas formas de comunicación. En textos suyos como "Ideas y necesidades", su "Número extraordinario" de *El Liceo Venezolano* y su reseña del *Resumen de la geografía* de Codazzi, todos de 1842, manifiesta una visión algo menos negativa sobre Europa que la expuesta en sus textos previos a su viaje europeo y publicados en el *Correo de Caracas.* Para Toro, Venezuela no necesita tanto de nuevas ideas europeas —para él ya llegadas de otras partes de Europa tras la ruptura con España— sino mejoras materiales tales como "fomentar la población por medio de una directa y poderosa protección a la inmigración de extranjeros y facilitar las vías de comunicación, tan escasas y rudas hoy en Venezuela" ("Ideas y Necesidades" 113). La inmigración es un oráculo que le permitirá, desea él, "ver algo que consuele de tantos años pasado en miseria y oscuridad, y nos autorize para vaticinar días de riqueza y esplendor a nuestras futuras generaciones" (s.t. 97).

Arrojado hacia el futuro, Codazzi también imagina una nueva Venezuela a partir de las fantasías inmigratorias publicadas en *El Liceo Venezolano.* Los alemanes que vendrán, dice el italiano, una vez aclimatados en las alturas, bajarán a las tierras calientes y "reemplazarán con ventaja la esclavitud. Treinta años no más se necesitan para que esta quede totalmente extinguida, y en este tiempo los hijos de los colonos aptos ya para soportar todas las variaciones de nuestro clima, bajarán a las costas y a las tierras del interior que por una imprevisión imperdonable quedarán abandonadas" ("Señor secretario" 102). El "pueblo por venir" que imaginan Toro y Codazzi, inventado en folletines "dickensianos" —como ha llamado Castillo Zapata a *Los mártires* ("Ciudad" 150)— artículos de prensa, cuadros de costumbres, al igual que en proyectos inmigratorios apalancados en leyes de inmi-

[236] También repárese que estos artículos coinciden con la publicación de los planes de la Colonia Tovar.

gración, es uno que se hará no sólo en contra de los inmigrantes canarios sino en el reemplazo y blanqueamiento de poblaciones incontables, hechas invisibles por estos relatos de un futuro europeo para el trópico venezolano. Me refiero a una porción de las poblaciones afrodescendientes todavía esclavizadas en Venezuela en 1842, no mencionadas en *El Liceo Venezolano* sino como formas de trabajo que serán "estinguidas en treinta años" (la abolición de la esclavitud en Venezuela será de los opositores a Páez y tomará otros 12 años) (Codazzi, "Señor secretario" 102). Los "hijos de los colonos" de los que habla Codazzi, como nuevos amos de los valles de Aragua, bajarán de las alturas a tomar la tierra trabajada (forzosamente) por aquellos que habrían de "extinguirse". A pesar de los minuciosos detalles que da sobre la colonización —estos incluyen mapas, costos y posibles productos de cultivo— y la descripción de la miseria de las clases trabajadores inglesas que hace Toro en *Los mártires*, no se ponen en relación estos pueblos por venir con las poblaciones que ya habitaban estos territorios y cuyas formas de trabajo dan cuenta de las violencias inherentes a la esclavitud en el trópico.

Las fantasías laborales futuras, los paraísos agrícolas y los pueblos por venir tienen por trasfondo silenciado la historia presente de esta Venezuela en crisis política. En particular, la tensa historia de la manumisión que, para hacendados esclavistas, deja entrever un futuro de mayor carencia de jornaleros.[237] Uno de ellos dice: "desde el año 21 [año de la ley de Manumisión derivada de la Constitución bolivariana de Cúcuta] ha cambiado de aspecto el sistema de la agricultura de Venezuela en su parte más esencial, porque los brazos con que con seguridad en un principio contaba un propietario han ido disminuyendo en razón inversa de su adelanto [de la manumisión], en término que muy pronto desaparecerán; debiendo ser reemplazados por peones cuya desmoralización toca ya al último término" ("La victoria: Sr. Redactor del *Venezolano*"). En socorro de estos propietarios, los gobiernos de Páez hicieron lo posible por ralentizar la libertad total de los manumisos. La Ley de 1821 establecía que "el hijo de esclavos aun naciendo libre, no podía ejercer

[237] Para Lombardi "manumiso" fue un término legal acuñado para "que nadie pudiera confundir al hijo de una esclava con un hombre libre" (11). Con él se designaba a un "grupo semiservil" que se mantenía bajo la tutela y administración del esclavizador de la madre con el supuesto fin de que este se pagase por la crianza y educación sin cobrar nada. A pesar de ello, "los manumisos vivían de modo muy semejante al de los esclavos" (Lombardi 11).

ningún aspecto de su libertad hasta llegar a la edad de dieciocho años" (Lombardi 109). El congreso constituyente de la Venezuela independiente de 1830 promulgó una nueva ley que la modificó (Ley de 2 de octubre de 1830). Esta tuvo por efecto ampliar la edad de manumisión de 18 a 21 años (Ramos Guédez 159; Lombardi 109). Pocas semanas antes de la promulgación de la ley de inmigración del 12 de mayo 1840, el presidente Páez, de la mano de su ministro del Interior, Ángel Quintero —a quien Codazzi dirige su proyecto de inmigración publicado en *El Liceo Venezolano*— expide el decreto del 27 de abril "sobre aprendizaje de manumisos" ("Decreto del 27 de abril" 26–28). Los artículos 9 y 11 de dicho decreto fuerzan a los manumitidos entre las edades de 21 a 25 años a permanecer bajo la tutela de su antiguo "patrón" —sustituto del "padre" (Lombardi 113; Helg 270)— para garantizar su "aprendizaje", sin poder ser empleados por otros, movilizándose en su contra las leyes de policía así como sobre "las personas que admitan a jornaleros que abandonan otro servicio a que están comprometidos" ("Decreto" 27).[238] De esta manera "cualquier manumiso que abandonara el servicio de su patrón sería devuelto por la policía" (Lombardi 115). Estas sucesivas modificaciones a la ley original de 1821, primero en 1830 y luego en 1840, tuvieron por efecto práctico aumentar la edad para conquistar la libertad definitiva en siete años, de los 18 a los 25 (Ramos Guédez 162). En el contexto de las luchas entre hacendados —muchos de ellos esclavistas como Ángel Quintero o el propio Páez— por mano de obra gratuita y disciplinable, estas modificaciones legales les garantizaron la disponibilidad de trabajadores forzados que de otra manera se habrían liberado entre 1839 y 1842, precisamente en los años en que se imaginan poblaciones de europeos como la Colonia Tovar o novelas que justifican la inmigración de Europa como *Los mártires*.[239] No cuesta trabajo entonces encon-

[238] El decreto no hablaba de dueño porque "la palabra dueño tenía que ver con esclavitud" (Lombardi 113). Patrón designaba ya trabajo y "aprendizaje" del trabajo. Por eso el manumiso, a diferencia de los esclavos, "no podía ser alquilado o subcontratado", pues "ello eliminaría los beneficiosos efectos esperados al hacer que la educación y la formación moral de un manumiso fuese la responsabilidad de un solo individuo" (Lombardi 121). Desde la Ley de Manumisión de 1821 el "cuidado de estos niños [nacidos de "vientres libres"] y su educación estaban en manos de su amo, cosa que le impedía a los padres desempeñar este papel" (Helg 270).

[239] Ramos Guédez muestra cómo Páez, en su testamento, redactado en la ciudad de Nueva York el día 24 de julio de 1865, dice que el gobierno de Venezuela le debía "el valor de los esclavos que me pertenecían y existían en la hacienda de la Trinidad,

trar en periódicos de la época, a la par que anuncios en que se prometen recompensas por jornaleros fugados, quejas de hacendados ante el prospecto de perder mano de obra gratuita por la manumisión.[240] Ante la inminencia de la manumisión definitiva, muchos hacendados pidieron la severa aplicación de leyes de policía para su control: "Estamos casi empezando el tiempo en que algunos manumisos van cumpliendo la edad, o el término en que estaban bajo el patronato de sus amos: es preciso vigilar sobre que no aumente el número de los viciosos y holgazanes de nuestros pueblos" (Unos agricultores).

## Conclusión: un nuevo pueblo para Venezuela

A pesar de que *Los mártires* emerge en un contexto de delimitación de lo propio en la Venezuela de 1841 —el *Atlas*, la *Geografía* y la *Historia* son de ese mismo año— la crítica decimonónica y buena parte de la del siglo pasado la des-nacionalizó. Las críticas por "libresca" o "afrancesada" que sufrió la novela le han permitido a Castillo Zapata demostrar que la historiografía literaria nacionalista equiparó nación con naturalidad. De esta manera, *Los mártires* se convirtió, para él, en una "formación discursiva anómala [que] ha sido leída con incomodidad" ("Ciudad" 152). De esto da abundante cuenta la historiografía literaria tradicional acerca de la novela. En 1906, Picón Febres la vio como una "novela asaz premiosa a cuyo término se llega con fatiga" y cuyo "estudio psicológico es pesado y carece hoy de novedad por haber sido excesivamente manoseado con más acentuación y lucidez" (365). En 1941, Picón Salas la seguía viendo como una "novelita" que contiene "para nuestro gusto de hoy demasiada intriga artificiosa y demasiadas lágrimas" (cit. en Carrera, "Juicios críticos" 98). La novela de Toro sobrevivió estas y

---

y en el hato de San Pablo, antes de mi pertenencia, cuyos esclavos fueron declarados libres por la Ley de 1854" (167). La edad exacta de los manumisos era en ocasiones desconocida debido a "la falta de certificados de nacimiento en los registros parroquiales. Los incendios, las revoluciones y el tiempo durante el turbulento periodo de después de 1821 devastaron los archivos de las Iglesias" (Lombardi 116).

[240] Ver "Jornaleros fugados". Lombardi ha mostrado los conflictos de los "hacendados desesperados que no lograban atarlos [a los peones] a la tierra" (122). A diferencia de los periódicos liberales como este, en periódicos paecistas como *El Liberal* es posible encontrar anuncios en los que ofrece recompensa por información de esclavizados cimarrones ("Esclavo prófugo").

otras críticas que la tildaron de evasiva o no venezolana —“romántica” como un adjetivo con el cual no escribir “plagio” de Europa— hasta que Carrera la rescató con su reedición de 1966. Con un riguroso estudio crítico, notas y bibliografía, al tiempo que le restituyó la complejidad histórica al debate sobre el romanticismo en el siglo XIX en América Latina —apropiación y reinvención de lecturas europeas— la enmarcó en los debates acerca del socialismo utópico y la “cuestión social” en Venezuela.

Sin embargo, Carrera encontró que la novela estaba a “considerable distancia de los modos y propósitos costumbristas” (xv), al igual que no ofrecía ninguna solución redentora para las clases populares (lxviii). Por el contrario, como he esperado mostrar en este capítulo, *Los mártires* puede ser leída como una forma de imaginar un pueblo futuro para Venezuela organizado en colonias agrícolas. Como tal, es el complemento a las críticas al lujo urbano de “Costumbres de Barullópolis” en donde también se celebra el trópico a la manera de las Silvas de Bello. Ambos textos, así como otras intervenciones en prensa de Toro, erigen su producción de estos años como una plataforma de lanzamiento de una Venezuela redentora para los pobres de Europa.

Con esta visión de los textos de Toro propongo una lectura más expansiva del mal llamado “costumbrismo”, para enmarcarlo dentro del debate mayor sobre la sociabilidad (capítulo 1) y la producción de un pueblo nacional. Este fue un debate sobre las maneras de reemplazar o preservar el pueblo a través de la educación, el cambio de las costumbres y las leyes, un debate dentro del cual caben y se comunican cuadros de costumbres, leyes de inmigración (y manumisión) y novelas de folletín, como esta, de temática europea. Así, las producciones de Toro entre 1839 y 1842 en medio de la crisis agrícola, los debates inmigratorios y las ansiedades por la manumisión se nos revelan como una elaborada defensa de las condiciones económicas del trópico que podían crear un nuevo pueblo para una Venezuela por venir, producto de la inmigración y las colonias agrícolas. Como contracara de estas fantasías, la novela borró la historia de horrores de la esclavitud y sirvió para calmar las ansiedades de los hacendados (como el propio Toro) ante la escasez de brazos producida por la inminente manumisión de los hijos de sus esclavizados.

## Capítulo 9

# LOS LÍMITES DEL REFORMISMO LIBERAL: SUICIDIO, PENA DE MUERTE Y EL TIPO DE LA ROMÁNTICA EN DOLORES VEINTIMILLA Y MIGUEL RIOFRÍO

### Malos herederos

En el *Liceo Venezolano* aparece también el cuadro de costrumbes "Un romántico" de Fermín Toro. Si el nombre le da un aura pedagógica al periódico, este texto constituye una de sus lecciones. "Un romántico" es el cuadro de un tipo inmoral: el lector poseído por lecturas del romanticismo europeo. Este texto pretende enseñarle a la juventud venezolana, a través de la sátira, acerca de los peligros que trae consigo la lectura de literatura romántica europea.[241] Como en otros cuadros que tematizan este tipo, este ocurre de noche. El paso de los tipos laborales como tipos morales —relucientes bajo el sol de la jornada laboral—, a los tipos inmorales es marcado por el tránsito del día a la noche:

> Las once de la noche acababa de dar en el reloj de la Catedral, único reloj que da las horas en esta vasta ciudad; las calles estaban lóbregas y silenciosas, y solo se descubrían de trecho en trecho algunos bultos de extraña forma, éstos eran los serenos que,

[241] Paradójicamente, el tipo del romántico, como tipo inmoral, es consumido en Latinoamérica también como literatura extranjera en cuadros como "El romanticismo y los románticos" (1837) del español Ramón de Mesonero Romanos o en el caso de Inglaterra en *Heads of the People or Portraits of the English* con "The Fashionable Authoress" (1840). En este *sketch* se satiriza a las escritoras tenidas como "blue stockings" o marisabidillas.

> con sus pesados capotones y sombrero de ala grande, asustan a los pasajeros.
> Yo venía de la Trinidad, y al pasar por el puente de Catuche vi una figura, que me pareció ser de hombre, reclinada en el borde y como a medio escolgarse. (“Un romántico” 256)

Como una reflexión de los serenos, el narrador vigila pero no distingue, por falta de luz, a aquella figura semi-humana “a medio escolgarse”. Con la luz de la luna Toro “descubre” a “un joven de bella persona, algo desaliñado y con unas espesas y largas barbas que le descendían hasta el pecho” (256). Se trata del “joven vigilado” que no debía convertirse en ese “‘hombre de mundo’, que disipaba el dinero y el semen familiar a todas y a ciegas, negando la imagen del heredero seguro y dominante que la imaginación materna y paterna había construido” (Barrán 2:187). El reconocimiento lleva a que el narrador lo llame “amigo”. Esta palabra provoca una pose en el romántico: “repeliéndome con una mano y poniéndose la otra en la frente … me dice en tono sepulcral …” (257). Lo que le recita a continuación es un poema lleno de signos de exclamación. Con las exclamativas el patriciado parodia el exceso de sentimentalidad de los jóvenes que leen libros importados y moldea en ellos —en lugar de en la literatura de tipos y costumbres— su propio comportamiento. Ante un Toro aterrado, el romántico construye su subjetividad en oposición a la sociedad —esa característica central del romanticismo europeo—, haciendo de su cara un cúmulo de máscaras: “traidor e impío /, perfil, ruin, insensato, / llámame vil e ingrato, / pero ¡amigo!, ¡no, jamás!” (257), recita el joven. En lo que sigue del cuadro las máscaras del romántico aumentan: se hace incestuoso frente a su hermana, parricida ante sus padres y, en su teatralidad, atenta contra sí mismo: amenaza con el suicidio. Con ello confirma que “la aspiración romántica de la psique a un yo que afianzara y centrara la subjetividad condujo en último término a una ‘danza horrorosa’ de máscaras tras las cuales no surge ninguna identidad” (Kirkpatrick, *Las románticas* 32).

Tal cual satirizado por el patriciado nacional el romanticismo se representa como un lenguaje impostado que rompe con la historia nacional. A través suyo se llama al padre “asesino” y a Toro “su cómplice”. Producto de esta ruptura, el romántico se ve como un “mal heredero” —de su lenguaje, de su genealogía, de la función educadora que debe derivarse del *noblesse oblige* de su clase. Para

probar su valía como legítimo heredero, el narrador se separa de él de diferentes formas. Primero, adopta la pose de nestorismo (Toro tiene 36 años cuando publica el cuadro), para reconocer al joven romántico sólo a través de la amistad entre "padres": el narrador y el padre del romántico. En segundo lugar, el lenguaje de Toro es autoconsciente mientras el del romántico carece de exterioridad. Su "yo" aparece como un espacio "muy denso" en tanto "el universo podía reflejarse dentro de un sujeto individual" (Kirkpatrick, *Las románticas* 21). Tercero, el cuadro de Fermín Toro es una lección de perspectiva —ver desde afuera— con el fin de servir de aviso a los lectores de literatura romántica acerca de la prisión con que el narcisismo amenazaba a los hijos del patriciado.

Por último, Toro, como patricio, desvincula al romántico de la historia nacional representándolo como un criminal. Tras recitar poesías sobre su madre y hermana —con las que las insulta como adúlteras e infieles— el romántico rompe sus relaciones genealógicas, no sólo con su familia, sino con la nación. El romántico es visto como un muerto en vida que se narra a sí mismo como persona sin identidad, tipo fuera de la sociedad. Esta autoexpulsión lleva a Toro a representarlo como un cuerpo sin finalidad (sin trabajo) pero con un fin próximo (el suicidio). Para Toro, la renuncia del romántico a ver la historia nacional representada como linaje no se abre hacia otras experiencias comunitarias, sino que se cierra sobre sí misma para constituir el tópico del romántico como misántropo, ese solitario que cultivó la propia literatura romántica (Kirkpatrick, *Las románticas* 27) y cuyo lugar común máximo se concretaba en un acto visto al tiempo como locura, odio a la humanidad y pasión desaforada: el suicidio (LaGreca 16).

Usualmente el tipo del romántico se representa como alguien de la misma clase social que la del escritor de costumbres. Olegario Meneses, en su poema "El Romanticismo", también aparecido en *El Liceo Venezolano*, apostrofa a este movimiento como una "sierpe" culpándolo de "cebarse en lo mejor de la sociedad" (Meneses 122). El acceso de los jóvenes a la literatura europea, a vestir de ciertas maneras, a tener tiempo de lectura, lo acerca a ese patriciado que concibe para sí (y no para otros) el conocimiento como forma de trabajo. Si el patricio es aquel que controla el instrumento moralizador de la literatura, el romántico es visto como aquel a quien la literatura posee. Por eso se representa la literatura romántica como una enfermedad que captura la vida haciendo de ambas una mentira

y un teatro. En ese sentido, el romántico es el lado oscuro del patricio: revela el "espíritu del siglo" (el progreso, la innovación, las nuevas sociabilidades) como un *mal du siècle*: el desengaño de las promesas ilustradas, la misantropía frente a las nuevas sociabilidades o el suicidio como rebelión final frente a las disciplinas que el propio patriciado impone.

Si el romántico es el cuerpo marcado con el sello de la inutilidad, alucinado por una literatura representada como falso conocimiento, ¿qué sucede con la mujer escritora, representada como romántica, sobre cuyo cuerpo el patriciado espera la reproducción de su orden social? En este capítulo me preguntaré por los usos pedagógicos a los que se presta el "tipo de la romántica" cuando es usado para satirizar y disciplinar a la mujer intelectual. Para ello quiero acercarme a Dolores Veintimilla (1829–1857), una escritora perteneciente al patriciado quiteño. A través de su participación en el debate sobre la pena de muerte, se manifiesta desengañada por lo poco que estas reformas ofrecen, no sólo para las propias mujeres sino para otras clases sociales —no atadas a ella por sangre o amistad— como los indígenas. A través de una reconstrucción de su participación en el debate de la pena de muerte, las reacciones en la prensa a su suicidio y el uso de su vida como archivo por parte de la literatura panorámica quiero mostrar cómo hombres de su generación trataron de tipificarla bajo "el tipo de la romántica". Este encasillamiento tuvo por finalidad borrar tanto su historia como intelectual del reformismo liberal de medio siglo, como la posibilidad de que otras historias comunitarias —con otras alianzas y otros lenguajes— fueran imaginadas a partir de sus escritos. Las diferentes formas de tipificar a Veintimilla como "la suicida" o "la romántica" debían advertirles a las lectoras acerca de los peligros de elegir la libertad por sobre la razón. Finalmente, quiero mostrar cómo la recurrente exhibición de la escena de la necropsia sobre el cuerpo de la mujer suicida muestra tanto los límites de la escritura de costumbres (ver la moralidad sobre el cuerpo) como del liberalismo reformista en el Ecuador. Los textos sobre Veintimilla, escritos por hombres de su generación tras su muerte, muestran la posibilidad de la mujer ciudadana —igual en derechos y deberes a los ciudadanos— como un monstruo en donde la libertad es libertinaje y la razón locura.

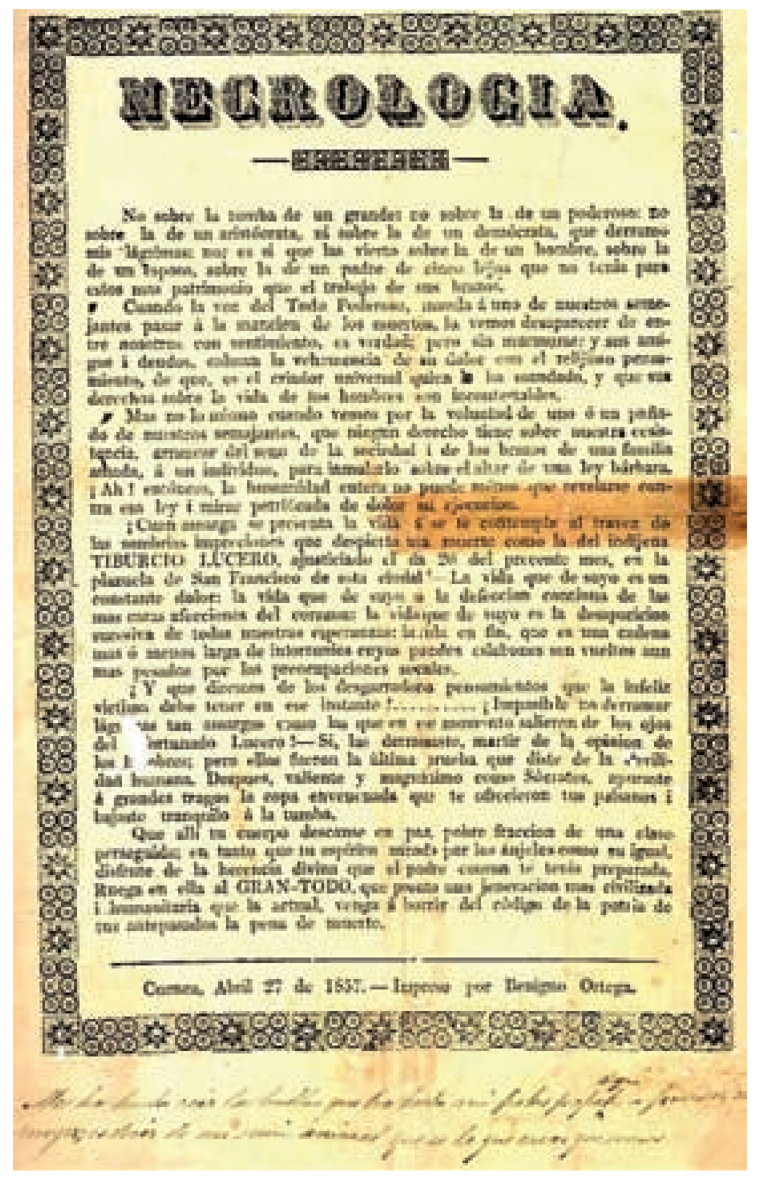
## La “Necrología” de Dolores Veintimilla

El 27 de abril de 1857 la escritora quiteña Dolores Veintimilla (1829–1857) publica anónimamente en Cuenca una hoja volante titulada “Necrología” (ver fig. 38). Con ella reacciona a la ejecución pública del indígena Tiburcio Lucero. Con ese escrito —su único publicado en vida (Loza 14)— Veintimilla propone la abolición de la pena de muerte. Al hacerlo con una hoja volante entra en el debate desde un ángulo periférico, convirtiendo esta hoja en un espacio independiente para su voz. Esa hoja empuja los límites del reformismo liberal para producir a Veintimilla como defensora de las reformas liberales pero acusadora de sus límites a través de su autorepresentación como ciudadana y escritora pública en tiempos en que la ciudadanía le era negada a las mujeres, quienes, por ello, no debían participar de debates públicos. Para señalar estos límites impuestos a su ciudadanía, hace objeto de una necrología —un género empleado para celebrar la vida de los notables—a otro no-ciudadano, un indígena, “pobre fracción de una clase perseguida” (Veintimilla, “Necrología” 204). En sus múltiples negativas, el primer párrafo redefine el genero de la necrología:

> *No* sobre la tumba de un grande: *no* sobre la de un poderoso: *no* sobre la de un aristócrata, *ni* sobre la de un demócrata, que derramo mis lágrimas; *no*; es sí que las vierto sobre la de un hombre, sobre la de un esposo, sobre la de un padre de cinco hijos, que no tenía para esos más patrimonio que el trabajo de sus brazos. (203; énfasis añadido)

Al remover los cuerpos que le pertenecen a cada género de la prensa periódica —cuadro de costumbre-pueblo; necrología-ilustres— Veintimilla pasa a un espacio de lo prohibido para la mujer: el debate sobre las leyes. Llama a la pena de muerte “ley bárbara” (203) y define a los legisladores desde su precariedad, augurando un futuro sin ellos. Al crear una misma comunidad entre ella y Tiburcio Lucero (Falconí Travez 91), pide que “una generación más civilizada y humanitaria que la actual venga a borrar del código de la patria de tus antepasados la pena de muerte” (“Necrología” 204).

Paradójicamente, es el género de la necrología el que le permite ponderar el valor de la vida dado por el Estado en desigual forma a



NECROLOGIA.

Cuenca, Abril 27 de 1857.—Impreso por Benigno Ortega.

Figura 38. “Necrología”, Anónimo [Dolores Veintimilla]. Cuenca: Imprenta de Benigno Ortega, 1857. Biblioteca Municipal de Guayaquil. “Legajo del juicio original de Dolores Veintimilla de Galindo”. AH-BMG tomo 1643 Carp. 7 fol. 10. Cortesía María Helena Barrera Agarwal. En la hoja volante de puño y letra de la poeta se lee abajo: “Me ha hecho reír la bulla que ha hecho mi pobre papel aquí! – por ser escrito de mujer; es decir de un semi-animal que es lo que somos” (Barrera Agarwal, *Dolores Veintimilla* 66).

ciudadanos, mujeres e indígenas. Nacida como género ritual vinculado a los primeros tiempos de la cristiandad (Makarova 108–109), la necrología se empleó oralmente en ceremonias consagradas a quienes habían muerto por la fe. Desde sus inicios, reveló la topografía moral de la sociedad: "the treatment which a society reserves for its dead is a yardstick for appreciating that society's collective values" (Vovelle 94). El boom de la imprenta en el siglo XIX democratizó el género, convirtiéndolo en una "publicité de la mort" (Makarova 109) y reservando para él una sección propia en los periódicos.[242] Para el caso del romanticismo entronca con "une certaine sensibilité de toute le XIX^e siècle en vers la mort" (Makarova 112) que podía hacer la reputación literaria de un escritor. Por ejemplo, en su compilación *La lira ecuatoriana* (1867), Vicente Emilio Molestina define a Miguel Riofrío (1819–1879)[243] —personaje central en este capítulo—como "más poeta en prosa que en verso, lo que se corrobora leyendo sus artículos necrolójicos o elejiácos llenos de inspiración y sentimiento" (Molestina 147).

Como parte profana del ritual fúnebre, con la necrología periódica se muere por segunda vez: primero en el seno de la familia y luego, públicamente, en las páginas de la prensa (Makarova 112). Esta segunda muerte revalida en torno suyo otras comunidades de los vivos. La invitación a los funerales que acompaña la necrología, por ejemplo, o la crónica misma de las honras fúnebres que la acompaña (a veces con la transcripción de los discursos), sirve para solidificar comunidades en torno a lineamientos de clase, políticos o familiares. En el caso de las aristocracias, las necrologías pueden ser leídas, incluso, como "de véritables arbres généalogiques" (Makarova 113). Como formas de anudar lazos políticos, la necrología también sirve

---

[242] Inclusive, como el envés nocturno de los cuadros de tipos y costumbres o bocetos de notabilidades, las *necrologies* también se compilaron en álbumes. Ver, por ejemplo, *Le Nécrologe universel du XIX^e siècle. Revue générale biographique et nécrologique* (editado por E. de Saint-Maurice Cabany, París, 1845–1870). Barrán aguza la mirada para ver en la distribución de las notas necrológicas en los periódicos del siglo XIX uruguayo un índice de la transición de lo que él llama "época bárbara" (1820–1860) a la "época del disciplinamiento" (1860–1910). Para él, cuando las necrologías dejan de estar mezcladas con la sección de ventas y pasan a las primeras páginas se instala una conciencia de respeto por la muerte característica de una "sensiblidad civilizada" (2: 249).

[243] Bastantes controversias han suscitado las fechas de nacimiento de Riofrío. Por ejemplo, Flor María Rodríguez (*La emancipada* [2009] xvi) señala el año de 1819 y el lugar, Malacatos, provincia de Loja, como los datos de su nacimiento tras aportar su acta de nacimiento. Otros lo localizan en 1822.

para celebrar las virtudes republicanas del difunto. Las múltiples necrologías de Riofrío son una buena ilustración de este énfasis: "Este nombre era republicano y sonaba de eco en eco en la república: era de virtudes cívicas y brillaba inmaculado a la faz de sus conciudadanos…" (Riofrío, "¡El Dr Anjel Sanz!"). Para efectos de derechos de sucesión, la necrología visibiliza la continuidad biológica (descendientes, herederos) pero también deudos afectivos: amigos (Makarova 113). Nuevamente Riofrío, popular escritor de necrologías en el Ecuador de la época, nos sirve para ilustrar estas características: "Ya su cuerpo respetable se oculta yerto y [se] desfigura tras la losa funeraria, pero su imagen estará con nosotros, continuaremos viéndole y sintiéndole cual le presentimos en nuestra niñez, cual le experimentamos en nuestra juventud" ("El señor Doctor José Fernández Salvador" 197). Como vemos, las narraciones de la necrología pretenden compensar la descomposición física del cadáver con la recomposición de sus "virtudes cívicas" ("¡El Dr Anjel Sanz!"). Por ejemplo, Riofrío inscribe este sistema de compensaciones con la metáfora del descenso y el ascenso: "Si una afrentosa sepultura oculta ya entre el polvo sus restos inanimados, nosotros sacaremos a la luz sus virtudes imperecederas" ("El joven ya difunto" 102). La necrología construye un monumento verbal del difunto —hacer del difunto joven y bello otra vez— que se corresponda con la figura deseada socialmente de estas personas. Así, la necrología labra al difunto en el molde de tipos socialmente construidos como morales o bien del joven médico o la madre de familia (Makarova 111).

A través de la escritura de su "Necrología", Dolores Veintimilla deshace la figura de la mujer dulce, bondadosa y frágil —representada tanto en manuales como en cuadros de costumbres de la época y en necrologías— como el ángel del hogar o, inclusive, como la "madre republicana", al mismo tiempo que des-representa al indígena como tipo-labor, dándole un nombre y una familia. El retrato de Veintimilla que emerge de la hoja volante —cabe recordar nuevamente que esta es anónima— no la encuadra como madre, esposa o ni siquiera como mujer. El suyo es un retrato de una reformadora social y hereje —se dirige al Gran Todo al tiempo como lector y— apóstrofe de la naturaleza y de Dios— que crea una solidaridad, más allá de la genealogía o la amistad, con las clases populares. La doble exclusión de la mujer y el indígena produce en esta Necrología "una nueva nación y … un nuevo espacio subjetivo que aunque no puede superar la heterogénea contradicción andina [una mujer

blanca del patriciado y un indígena] al menos intenta escribir desde el cuerpo algunos mecanismos de negociación con la alteridad" (Falconí Trávez 91). Al proponer una comunidad por venir hecha de los que las reformas liberales no incluyen, el género de la necrología hace emerger una posibilidad inquietante: las mujeres y los indígenas no sólo como nuevos ciudadanos, sino como ilustres.[244]

La *Necrología* de Veintimilla cancela la majestad del terror estatal. A través de la pena de muerte, el Estado quiere deshacer las reputaciones de los condenados. La muerte es el culmen de un ritual público de escarmiento, como dice fray Vicente Solano, defensor de la pena de muerte en Cuenca y antagonista de Veintimilla en el debate por su abolición. Para él, "no sólo se quita la vida a los criminales para defenderse de una agresión, sino también para castigar un delito, para cortar un miembro corrompido, como dice Santo Tomás, y para escarmiento de los que quieran imitarle" ("Pena de muerte" [1856]). Esto confirma que "the majesty and terror of law" es una de las maneras en que el patriciado exhibe su poder, aparte de la caridad y los favores, sobre los "excesos" de la "plebe" (Thompson 74). El poder de la ejecución pública también se traducía en una manifestación de munificencia con la cual "the great *gentry* could make evident their degree of interest by furthering or refusing to further intercession for the condemned" (Thompson 47–48). Al hacer una crónica del día del ajusticiamiento de Lucero, la crítica e historiografía literarias dicen que ella ocupó "un lugar de preferencia, muy cercano al patíbulo" para ver a Lucero cubierto "con una túnica blanca, con manchas rojas, llevando en las manos un Santo Crucifijo" (Márquez Tapia 196).[245] Veintimilla no habla de este teatro en su "Necrología". En un tono de intimidad, habla del

[244] Ciudadanos, de acuerdo con la constitución ecuatoriana de 1852, eran los hombres propietarios de más de 21 años, independientes laboralmente. Cristina Burneo Salazar imagina a Lucero y a Veintimilla —en el acto de beber la cicuta— como dobles: "el fusilamiento de Lucero proyectó la sombra del suicidio [sobre Veintimilla], un doble que se despliega a través de la mención de Sócrates" ("Anómala" 16).

[245] Esta descripción del ritual padecido por Lucero —el manto, las manchas— es anacrónica. Proviene de la pompa y teatro prescritos para la pena de muerte en el código penal garciano de 1872 (artículo 13). Los escritores que describieron este día lo hacen en textos posteriores a la expedición de este código y leen el pasado desde su presente. El poeta cuencano Remigio Crespo Toral en su artículo "Dolores Veintimilla" canonizó esta narrativa sobre el día de la muerte de Lucero. Mata (190–91) y Márquez Tapia (196) hacen eco de estas descripciones en sus obras del siglo XX sobre la escritora. Para un análisis de la legislación sobre la pena de muerte en el Ecuador del XIX, ver Goetschel (23).

sentimiento de terror (sentido por Lucero) y de injusticia (sentido por Veintimilla). Ambos se combinan en las lágrimas de la escritora y de Lucero: "¡Imposible no derramar lágrimas tan amargas como las que en ese momento salieron de los ojos del infortunado Lucero!" ("Necrología" 204). Esta escena marca un recambio de energías: del terror de Lucero por la indignación política de Veintimilla.

Finalmente, para minar el teatro del horror del Estado, la "Necrología" de Veintimilla no menciona el crimen de Lucero.[246] Al no aceptar la muerte de Lucero —y por ende no mencionar el crimen como razón para su ejecución— el texto se abre a una potencia política emancipatoria. El Gran Todo que ella menciona —y que le conllevará la acusación de hereje por la curia local— emerge como la instancia de intermediación que suplanta al Estado: "Ruega en ella [le dice al espíritu de Tiburcio Lucero] al GRAN-TODO, que pronto una generación más civilizada y humanitaria que la actual, venga a borrar del código de la patria de tus antepasados la pena de muerte" (204). Así, como lo vio Susan Sontag, traída a este contexto por Falconí Trávez, Veintimilla "encuentra en el dolor de los demás una posibilidad ética de cambio social" (cit. en Falconí Trávez 200).

## Dolores Veintimilla, intelectual del reformismo liberal

La retórica y la apuesta política de Veintimilla en su "Necrología" son cónsonos con el socialismo utópico que hizo euforia entre los jóvenes liberales radicales en la América Latina de mediados del siglo XIX. Nombres como Louis Blanc, Saint-Simon y Proudhon representan a Cristo como un redentor social, releyendo el evangelio como un texto con eficacia política. El político y escritor francés Alphonse de Lamartine, "apóstol" de estos liberales y para ellos "arquetipo del revolucionario romántico y generoso", proponía leer la Biblia como una profecía que debía encarnarse en las leyes reformistas de la república (Abramson 87). Sin ir más lejos, el periódico liberal de Quito, *La Democracia*, redactado por Riofrío, tenía en su

[246] El hecho de que Tiburcio Lucero haya sido un parricida no "se ha determinado aún con la base cierta de documentos de la época" (Barrera-Agarwal, *Dolores Veintimilla* 57). El hecho de que la primera mención a Lucero como parricida provenga del recuento, bastante adulterado, de Remigio Crespo Toral arroja dudas sobre el tipo de crimen cometido por Lucero. Cristina Burmeo Salazar habla de "hurto" ("Anómala" x).

cabezote una cita de la *Historia de los girondinos* (1847) de Lamartine: "El Evanjelio es democrático: el cristianismo republicano" (*La Democracia* [11 mayo 1853]). La pena de muerte, bajo estos parámetros, era bárbara pues desconocía que disponer de la vida sólo le pertenecía a Dios o a quien Veintimilla llama "GRAN-TODO" (204). Las referencias religiosas como resorte de reformas sociales, el panteísmo que delata una exposición a literaturas masónicas (Dios como el Arquitecto del Universo) y el llamado a una utópica "generación más civilizada" que la actual nos representan a Dolores Veintimilla como reformadora social radical, desengañada con las promesas de los reformistas liberales llegados al poder en 1852.

Durante la presidencia del general reformista José María Urbina (1852 1856) se decretó la emancipación de los esclavos, la libertad de imprenta y la expulsión de los jesuitas, entre otras reformas.[247] El Marcismo había lanzado su "grito de libertad y emancipación" ("Aniversario del seis de marzo de 1845") el 6 de marzo de 1845 y para mediados de la década de 1850 este había abierto espacios —aprovechados por Veintimilla— para exigir su radicalización. En cada aniversario, los intelectuales del Marcismo representaron esa fecha como "el día más glorioso que haya lucido para el Ecuador" ("El seis de marzo" 186) en que el "pueblo" se liberó de la tutela "del usurpador venezolano [Juan José Flores]" ("Aniversario del seis de marzo de 1845"), a quien se describía como "[u]n hombre solo en el Ecuador, [que hizo de] un cuartel su pueblo, i el pueblo era su hacienda, su rebaño" ("Los pronunciamientos"). En línea con la revolución de febrero de 1848 en Francia —llamada por el joven reformista Pablo Bustamente "la revolución hermosa del 48" (16) en la séptima conmemoración del Marcismo—, el ascenso de Urbina movilizó, a través de una retórica del igualitarismo, la representación de un pueblo nacional que desconocía distinciones de clase o raza: "Gracias al cielo, la época de los pergaminos ha pasado ya, y la civilización y el progreso del siglo han llevado envueltas en sus impetuosas corrientes, esas ridículas preocupaciones, esos fantasmas soñados en la edad media, dejando resuelto el problema de las casta en un solo progenitor" ("Clamor público").

---

[247] Para una somera reconstrucción de estas reformas, ver Galaxis Borja ("La expulsion de los jesuitas" y "Sois libres") y para la reacción conservadora a las mismas, ver Williams.

En su biografía del liberal Pedro Moncayo, Miguel Riofrío recrea la presidencia de Urbina, desde su exilio en Lima en 1872, como el momento en que se "vio lauroso la abolición de la esclavitud; la expulsión de los jesuitas, la supresión del impuesto personal que degradaba a los indígenas; la supresión de los cadalsos, *puesto que la pena capital era siempre conmutada* y la protección a las asociaciones populares" (Riofrío, "Biografía" 91; énfasis añadido). La pena de muerte, según la Constitución de 1845 (art. 70, num. 7) confirmada en este punto por la Constitución Liberal de 1852 (art. 67.17),[248] le permitía al presidente conmutarla por prisión. Sin embargo, tras la salida del poder de Urbina, quien la conmutaba, de acuerdo con Riofrío, en todas las instancias, se avecinó un escenario de divisiones dentro del liberalismo provocado por las elecciones de 1856. Este recambio de poder dio pábulo a una renovada discusión sobre la abolición de esta pena entre los partidarios del general liberal Francisco Robles y los del liberal civilista Manuel Gómez de la Torre.

Finalmente, la llegada al poder de Robles en 1856 debió mostrarles a liberales civilistas como Riofrío o Veintimilla los límites de las reformas del cuatrenio anterior. Su intervención en el debate de la pena de muerte con su "Necrología" muestra que Veintimilla estaba al tanto de las luchas de poder dentro del liberalismo. Los miembros de la tertulia regentada por Veintimilla en su casa en Cuenca, como Benigno Malo o Mariano Cueva Vallejo, eran partidarios de la candidatura de Manuel Gómez de la Torre (Arizaga, xxiii).[249] Su "Necrología" debe ser leída en esta coyuntura y como una reacción al ascenso de Robles en tanto esta marcó un quiebre frente a la política de conmutación de la pena de muerte por parte de Urbina (la muerte de Lucero en mayo de 1857 es prueba de ello).[250] Esto explica que los

---

[248] Artículo 68, numeral 17: "Conmutar la pena capital en otra grave, cuando lo exija la conveniencia pública, previo el informe del Tribunal respectivo" (23). El Artículo 131, numeral 130, reza: "Queda abolida la pena de muerte para los delitos puramente políticos; una ley especial determinará estos delitos" (33).

[249] Cueva era también un connotado marsistas en Cuenca con la fundación de su periódico *El Atalaya* y su defensa de la candidatura de Olmedo en 1845 (Arizaga xx–xxi). Malo y Cueva fundaron en 1856 en esa ciudad *La República*, periódico político cuyo objeto "fue presentar y sostener la candidatura del Sr. D. Manuel Gómez de la Torre, para la presidencia de la República en contraposición a la candidatura ministerial del General D. Francisco Robles" (Arizaga xxiii).

[250] En 1857, incluso ministros de Robles como Antonio Mata se escandalizan en debate en el congreso: "cómo es que conservamos en medio de la corriente civilizadora del siglo en que vivimos la pena capital como análoga al homicidio, siendo como es propio de la ley del Talión" (Mata 32).

opositores a Robles dentro del liberalismo —incluidos Riofrío, Malo y Cueva, pero también Veintimilla— activaran el debate en prensa acerca de la abolición de la pena de muerte para que esta no dependiera de las decisiones de un ejecutivo contrario a la abolición.

Los debates acerca de la abolición de la pena de muerte por delitos comunes se retrotraen, por lo menos, hasta la convención reunida en Guayaquil para expedir la Constitución de 1852.[251] El editorialista del periódico liberal *El Proscripto*, en un artículo titulado "Pena de muerte" de ese año, espera influenciar la decisión de los constituyentes y les pregunta retóricamente: "Una noche de capilla: ¿Han comprendido nuestros legisladores lo que es?", concluyendo con un razonamiento muy parecido al que esgrimiría Veintimilla cinco años después en su "Necrología": "No, nosotros no nos persuadiremos nunca de que Dios, víctima voluntaria, inmolada por los malvados y los impíos, haya otorgado al hombre, tan propenso al mal y tan espuesto al error, el derecho de derramar la sangre humana" ("Pena de muerte"). Al igual que *El Proscripto*, otros periódicos liberales se manifestaban contrarios a la pena de muerte. Como otros voceros del reformismo marcista, *La Democracia* se propuso cambiar las "bárbaras costumbres" que "nos ha legado nuestra antigua patria [España]" (Riofrío, "Furor tauromáquico").[252] En particular, aquellas relacionadas con la pena de muerte. Riofrío, uno de sus principales articulistas (anónimamente o con sus iniciales M.R.) escribió, al tiempo que algunas de las necrologías que hemos visto en las páginas anteriores, varios artículos en contra de la pena de muerte. Para hacer hincapié en la barbarie de esta medida, hizo uso de las corridas de toros a la vez como un emblema de las costumbres españolas y como una manera de mostrar las proximidades entre la indefensión animal y humana y, por contera, el inhumano placer que los espectadores derivaban de un espectáculo (para él, tan cruento como la pena de muerte).[253] Por ejemplo, en "Literatura: Teatro"

[251] Otra es la historia de la abolición de la pena de muerte por delitos políticos, la cual fue aprobada en 1850 (Goetschel 23).

[252] Este texto es de autor anónimo, pero con toda probabilidad de Riofrío.

[253] En la copia de "Necrología" perteneciente a la propia Veintimilla, que ilustra este capítulo, ella escribió de su puño y letra: "Me ha hecho reír la bulla que ha hecho mi pobre papel aquí! —por ser escrito de mujer; es decir de un semi-animal que es lo que somos" (Barrera-Agarwal, *Dolores Veintimilla* 66). Es imposible no relacionar esa animalización de la cual Veintimilla se siente objeto con la barbarie "colonial" de estas costumbres que ella quiere reformar.

Riofrío aconsejaba reemplazar las corridas de toros —"que no produce[n] más efecto que de ejercitarnos en la crueldad"— por el teatro ("Literatura: Teatro"). En este artículo fue más allá para decir que "los toros también por su parte hacen su carnaval de sangre, exhibiéndose en la plaza pública con el derecho de vida y muerte sobre los atolondrados que tratan de divertir a los sensibles espectadores con riesgo de su vida" ("Furor tauromáquico").

Como quiteña y liberal, con seguridad Veintimilla seguía estos debates en la prensa capitalina. Su "Necrología" es una pieza que dialoga con todos ellos. Reinsertarla a ella dentro de los debates de su generación en torno a las Reformas Liberales del Marcismo debe contribuir a acabar con una imagen, desafortunadamente todavía presente en la historiografía literaria, de "la diletante romántica, perdida en una complaciente y perenne ensoñación"; una imagen que, para María Helena Barrera-Agarwal, "no se compagina en lo absoluto con la mujer real" (*De ardiente inspiración* 12). Una intelectual, como hemos visto, preocupada por radicalizar las reformas liberales y señalar, en su defecto, sus límites.

## El suicidio como pieza del debate de la pena de muerte

Veintimilla se suicida el 23 de mayo de 1857. Las causas de su suicidio han sido imputadas, desde su muerte, a las reacciones que suscitó su "Necrología" en anónimos pasquineros cuencanos.[254] Estos realizaron sobre ella un verdadero "bullying autorial" (Falconí Trávez 87). En la respuesta más inmediata que recibió a través de otra hoja volante, titulada "Graciosa necrología" y firmada por "Unos colegiales", se la llama sardónicamente "señora escritora", "Sra. publicista", "madama" o "nuestra pedante", mientras se llama a Tiburcio Lucero "asesino" e "idiota" (Unos colegiales). Así, a ambos se los reúne, no en una comunidad republicana por venir, sino en una distopía en que, sin pena de muerte, "se multipli[carán] los asesinos y

[254] La crítica en torno a Veintimilla ha coincidido en que fray Vicente Solano estuvo tras los insultos a la escritora. Desde Humberto Mata, quien lo llama "fraile delincuente de las letras" (203), pasando por Loza, hasta, más recientemente, Falconí Trávez y Burneo Salazar, concuerdan en que "el suicidio de Dolores fue provocado por la presión de la sociedad cuencana de la época y particularmente de fray Vicente Solano" (Barrera-Agarwal, *Dolores Veintimilla* 14). Sobre este particular, ver Mata 203; Loza 67; Falconí Trávez 91; y Burneo Salazar, "El suicidio" 40, entre otros.

las escritoras para celebrar sus fechorías" (Unos colegiales). No abundaré en los demás improperios que salieron en otras hojas volantes cuencanas.[255]

Los motivos de su suicidio pudieron derivarse únicamente de esta controversia o, es aventurado incluso conjeturar, a una sumatoria de estas y otras cuestiones de su vida pública y privada.[256] Sea como fuere, su suicidio ha sido leído como un acto radical de autoría: "En esta manera paradójica de situarse en el tiempo —la frase "Me he suicidado" con que cierra su nota de suicidio— Veintimilla ha dejado registrado un acto de su voluntad, no un rapto" (Burneo Salazar, "Anómala" 19) o, como lo lee Goetschel, "la manifestación más sentida y extrema de rebeldía y rechazo a la injusticia de la que era objeto" (19). Con su suicidio, en suma, profiere un "telling silence" que se traduce en "the essential autobiographical act" (Higonnet, "Frames" 230). Margaret Higonnet ve en el acto radical del suicidio un disparador de narraciones que se pierden en dos direcciones: "both a narrative inscribed by the actor as subject, and those stories devised around the suicide as enigmatic object of interpretation" ("Frames" 230). La primera narrativa sobre la que se enmarca su suicidio es, naturalmente, el debate sobre la pena de muerte. Su suicidio saca el debate fuera de los periódicos liberales quiteños y lo lleva a las primeras páginas de la prensa de ciudades intermedias,

---

[255] De acuerdo con Ricardo Márquez Tapia, Veintimilla respondió con una nueva hoja volante tituada "Otro campanillazo", también sin firma de la autora. Allí aparece un listado de los escritores europeos contrarios a la pena de muerte. Estos constituyen una biblioteca del liberalismo romántico de la época. A través de ella, la escritora se inserta en una genealogía de pensadores sobre este tema: "Obispo de Hipona, Lamartine, Sue, Blanc entre otros" (cit. en Márquez Tapia 204). Recientes estudios sobre Veintimilla, como los de Barrera-Agarwal, no incluyen esta hoja volante en las obras de la poeta, por eso no la incluyo aquí dentro de la reconstrucción del debate. La controversia continuó con otras hojas volantes en contra de Veintimilla como "La Defensa de Madama Zoila" firmada por "Un curioso ratoncito". Allí se llama a Dolores Veintimilla: "nuestra Estael (sic)" (cit. en Márquez Tapia 214). La controversia habría de terminar con una hoja volante, firmada con las letras D.V., y titulada "Al público" que Veintimilla no publicó pero que apareció en sus papeles al momento de su muerte.

[256] A partir de la nota de suicidio de la escritora no es posible saber con claridad sus móviles. Es aventurado acotarlos —o entrar en la interioridad de la escritora— para vincularlos únicamente a esta controversia. La nota dirigida a su madre dice, simplemente, "Mamita adorada: perdón una y mil veces, no me llore; le envié mi retrato, bendígalo; la bendición de una madre alcanza hasta la eternidad. Cuide a mi hijo, dele un adiós al desgraciado Galindo [su esposo]. Me he suicidado. Su D.V." ("Carta a mi madre").

como la propia Cuenca. La asunción por mano propia de su ciudadanía, ampliando su propia subjetividad —participar en un debate público sobre la ley— terminó por cerrar en torno suyo un cerco de acoso que aceleró, también por mano propia, su muerte. "Suicide is a scandal", dice Higonnet, porque implica una ruptura del orden social y desafía el poder soberano sobre la vida y la muerte ("Frames" 230). La segunda narrativa, continuando con Higonnet, son las varias especulaciones en torno a la decisión radical de Veintimilla explicándola a partir de una supuesta debilidad, soledad o locura suyas producida por lecturas románticas. Para sus contradictores, el hecho de que se suicidara —entonces un acto ilegal— iba en contra de su defensa de la vida a través de la abolición de la pena de muerte. Así, entre ambas narrativas encontramos la conexión entre suicidio (ilegal) y pena capital (legal en 1857). La segunda narrativa, como veremos a continuación, intentó borrar la primera. Es decir, el suicido como acto consciente de Veintimilla en ejercicio de su propia libertad. Y lo hizo a partir de la reconversión de su libertad (para participar en política o quitarse la vida) como un exceso derivado de la locura y de la falta de tutela masculina.

## Miguel Riofrío, lector de Dolores Veintimilla

Antes de su suicidio, Veintimilla era parte del debate sobre la pena de muerte. Tras su muerte, se convierte en objeto que alimenta ese debate. Como "progresista a carta cabal" (Kennedy Troya, *Elites* 99) y cultor de un "liberalismo ilimitado" (Riofrío, "Discurso pronunciado por el señor"),[257] Riofrío publicó, pocos meses después del suicidio de Ventimilla, un texto llamado "Reformas constitucionales". Allí propone una reforma constitucional del "Artículo 6, numeral 1" para defender "[l]a vida individual, no pudiendo ser [nadie] condenado a muerte por delitos políticos ni por delitos comunes" ("Reformas constitucionales"). No es casualidad que sea en *La Democracia* —centro de la producción letrada en contra de la pena de muerte— en donde se publique, en mi conocimiento, la primera nota en la prensa de Quito sobre el suicidio de Veintimilla.

---

[257] Así define su ideario político Riofrío en su "Discurso pronunciado por el señor Miguel Riofrío en el día de la celebración del aniversario del 19 de agosto de 1833".

Titulado "Un suceso trájico: en la provincia de Cuenca", a este texto lo acompaña la nota de suicidio de la escritora, el texto de "Necrología" y "La noche y mi dolor", el primer poema suyo en aparecer en prensa. De acuerdo con Barrera-Agarwal, "Un suceso trájico" pudo haber sido de la autoría de Antonio Marchán García, amigo de la poeta y quien cambió y añadió versos a esta poesía (*Dolores Veintimilla* 30). Sin embargo, pienso que esa primera y única "especie de obituario" —así lo llama Barrera-Agarwal (*Dolores Veintimilla* 26)— aparecida en este periódico pudo haber sido escrita por Miguel Riofrío, defensor de la abolición de la pena de muerte, asiduo escritor de necrologías y periodista curtido en la escritura de casos de muertes súbitas de jóvenes liberales.[258] Coincido con Barrera-Agarwal en que este artículo es "un alegato, que busca revindicar la vida de Dolores y denunciar las verdaderas circunstancias

[258] El caso del poeta liberal venezolano Francisco Aranda y Ponte puede mostrar las diferencias entre el trato del suicidio masculino y el femenino. Entre 1855 y 1856 Miguel Riofrío fue ministro extranjero del Ecuador en la Bogotá sacudida por las reformas liberales (Chiriboga 167). Allí fue miembro del Liceo Granadino, espacio de sociabilidad republicana a través del cual se quería crear "una familia intelectual en nuestro hermoso continente" (L. M. Pérez, "Aranda"). Como parte del Liceo fue "íntimo amigo" del joven Francisco Aranda y Ponte, ministro del gobierno del general José Tadeo Monagas en Bogotá, traductor de Byron y Lamartine y defensor de la unión grancolombiana avanzada entonces desde Venezuela (Banko 148). Su inesperada muerte, ocurrida el 6 de septiembre de 1856, llevó a Riofrío a pronunciar un discurso en sus exequias. Tal vez por ser un hombre público se cubrió su muerte con el misterio. En su discurso fúnebre, Riofrío señala que Aranda le dijo que sus plegarias estaban conducidas a "los oídos de una Esposa [la muerte]" (Riofrío, "Funerales de Francisco Aranda i Ponte"). Como sostiene Mario Praz (14) las proximidades entre vida y muerte, a través del erotismo y la sensualidad, constituirían uno de los pilares de la estética romántica. A pesar de la propia imagen de romántico que cultivaría Aranda y Ponte para sí y por intermedio de otros, su muerte fue desvinculada de cualquier relación con el suicidio. Contemporáneos explicaron su muerte como "fiebre cerebral" (J. M. Rojas, *Biblioteca de escritores* 125) ante "las noticias aflictivas sobre la pérdida de algunos miembros de su familia" (C. Martínez, "Francisco Aranda y Ponte" 9) *El Catolicismo* de Bogotá dice que fue por un "aneurisma detrás del hígado de cuya extraña condición padecía" ("Fallecimiento repentino de Aranda y Ponte"). La historiografía literaria del siglo XX ha renovado la tesis de que se suicidó y de que Riofrío intercedió para que sus restos fueran enterrados en campo santo. Crípticamente Alejandro Carrión dice que "el gobierno y la prensa [de Bogotá] le enaltecieron por sus patrióticos procedimientos en la defunción del célebre literato Aranda y Ponte" (cit. en *La emancipada,* edición de Alejandro Carrión, 7) mientras que Rodolfo Pérez Pimentel en su diccionario biográfico del Ecuador es más explícito: "en Bogotá [Riofrío] fue incorporado como miembro del Liceo Granadino y actuó tinosamente en la defunción por suicidio del literato Andrade (sic) y Ponte, al que se le negaba una sepultura decente" (*Diccionario biográfico*).

de su muerte" (*Dolores Veintimilla* 26). El articulista no sólo publicó para un público quiteño la "Necrología" de Veintimilla, sino que movilizó los mismos mecanismos que ella usó allí para armar una plataforma con la cual denunciar su muerte, no como un "suicidio", sino como la consecuencia de un acto de violencia derivado de la intolerancia local. Al igual que Veintimilla llamó "Necrología" a su "inapreciable ensayo" (Riofrío, "Un suceso trájico") sobre la pena de muerte, el autor de "Un suceso trájico" no llama a su muerte suicidio. Así como Veintimilla lo hizo con Lucero, Riofrío hace objeto de una necrología a una criminal (el suicidio era entonces un tipo penal). Al igual que en otras necrologías de su autoría, Ríofrio anuncia la muerte de Veintimilla, escribe su boceto biográfico y denuncia la causa de su muerte: "vio su pudor ofendido por villanos sarcasmos y su dignidad ultrajada por impuros conceptos ¡y todo esto en papeles públicos!" ("Un suceso trájico"). Nuevamente, al igual que en la "Necrología" de Veintimilla, Riofrío usa el texto para hacer una denuncia, esta vez no contra el Estado ecuatoriano, como lo hiciera su antecesora, sino contra los pasquineros cuencanos: "hemos visto con indignación los conceptos cínicos, impudentes, abominables, lanzados contra la señorita Veintimilla, conceptos que asesinaron su alma delicada, y que le determinaron a no sobrevivir a un golpe tan cruel y tan alevoso" ("Un suceso trájico"). Como en otras necrologías citadas más arriba, la que escribe Riofrío sobre Veintimilla es una reconstrucción de su perfil biográfico. En ella aparece como "mujer pensadora", "filósofo" (sic) de la "más esquisita sensibilidad", digna de ocupar un lugar como "tantas mujeres célebres de otros pueblos" ("Un suceso trájico"). En lugar de ser "enaltecida", se queja el articulista, sus "verdugos" le propinaron "un golpe mortal para su alma pura y candorosa" ("Un suceso trájico"). Al usar un lenguaje que recuerda la pena de muerte —verdugos, golpe mortal— el articulista resitúa a Veintimilla como ensayista en defensa de la abolición de la pena de muerte, al tiempo que su suicidio es reconvertido en un castigo impuesto sobre ella por el ejercicio de su libertad: "Ella ha muerto cantando su desventura y dejando a la justicia humana patentes los motivos que fueron los verdaderos verdugos de su existencia, motivos que sobradamente pueden escitar la clemencia de los hombres sensibles respecto de una mujer que vio su pudor ofendido" ("Un suceso trájico").

Dos días después de la aparición de esta necrología, una nota anónima titulada "Un suicidio" también vincula la memoria de Vein-

timilla con el debate de la pena de muerte: "La señora Dolores Veintimilla, natural de Quito y avecindada en la ciudad de Cuenca, con motivo de haberse fusilado a un homicida en aquella ciudad, escribió una necrolojia a este individuo y en ella impugnó la pena de muerte, tan victoriosamente combatida y desacreditada por muchos hombres de injente capacidad" ("Un suicidio" [*El Artesano*]). Al igual que en el texto de *La Democracia*, se muestra a Veintimilla como una intelectual pública del reformismo liberal. Se culpa, por último, a "sus enemigos" de "arrastrar" y "herir" "el honor y la reputación de la Señora, cuya sensible alma, tan groseramente ultrajada no encontró en su desesperación otro recurso que el de cubrirse con la fría losa de un sepulcro infamado" ("Un suicidio" [*El Artesano*]).

A pesar de estas defensas de su labor intelectual, el lenguaje con que se feminiza a Veintimilla —"pudor", "candor", "sensible alma"— comienza, muy tempranamente, a expulsar a la escritora del ámbito público y llevarla al privado. En este tránsito su participación en el debate acerca de la pena de muerte se opaca, iluminándose el drama interior de su suicidio, producto de "su esquisita sensibilidad" (Riofrío, "Un suceso trájico"). Al vincular al debate de la pena de muerte a "hombres de injente capacidad", en el caso de *El Artesano*, y a "filósofos", en el caso *La Democracia*, ambas publicaciones abren la puerta para desvincular el radical acto de suicidarse de la decisión libre de hacerlo. Por ejemplo, ya Riofrío dice que "es un caso mui raro un suicidio en el Ecuador", más extraño, continúa, en el caso de una mujer "por sus sentimientos, por su debilidad y por su constitución misma, parece deber estar más preservada de un pensamiento fatídico" ("Un suceso trájico"). Con ello se quiere confirmar que "the traditional perception of women's weak character … helped assimilate them to the image of suicide as a phenomenon of mental breakdown" (Higonnet, "Suicide" 105). Aún en la prensa liberal, y por parte de intelectuales contrarios a la pena de muerte como Miguel Riofrío, Veintimilla no es vista como la intelectual liberal abanderada de la liberación del cuerpo de su control por parte del Estado, sino que su decisión pasa a verse como un síntoma de su debilidad.

Con la transición del ámbito público del debate de la pena de muerte al espacio privado del suicidio, desvinculándose a ambos, comienza a ascender "el tipo de la romántica" como dispositivo explicativo —suerte de bisturí epistemológico, una imagen que no por casualidad usará la literatura de la época sobre la poeta— para ac-

ceder a la interioridad de Veintimilla, comprender su decisión y, al mismo tiempo, hacer de su vida un "contraejemplo" para las jóvenes lectoras.

## "La suicida": Veintimilla en el circuito de la literatura panorámica

Tras su suicidio, comienza la patologización de Veintimilla y su rápida reclusión en una escena incontables veces movilizada por hombres en contra de las mujeres escritoras: la lectura femenina como una inquietante práctica solitaria que lleva —debido a la mala tutoría de los hombres— a la locura de la mujer. Fray Vicente Solano pretende mostrar el suicidio de Veintimilla como una prueba de su debilidad moral y de la fortaleza argumentativa de los hombres:

> en nuestro siglo hai una tendencia marcada a la abolición de la pena de muerte y esto no puede provenir sino de dos cosas, o del desprecio de la relijion, o del deseo de ver trastornada la sociedad con la impunidad de los crímenes. No ven, que como dice Madrolle, la abolición de la pena de muerte, acaba multiplicando las muertes. El Ecuador ha comenzado a experimentar esta verdad en la persona de la desgraciada Maria de los Dolores Veintimilla. Esta mujer, con tufos de ilustrada, había hecho la apolojia de la abolición de la pena de muerte, y por una inconsecuencia del espíritu humano, como he dicho antes, se atribuyó un poder que había negado a la sociedad, se suicidó con veneno, porque no pudo sostener su cuestión contra los que la habían atacado". ("Pena de muerte" [1857])

Para Solano, el suicidio de Veintimilla es el momento de la suprema disciplina en que esta se castiga frente a los hombres por no poder argumentar bien sus razones. Así, la decisión sobre su vida es vista como una "concesión a sus acosadores" (Burneo Salazar, "Anómala" 17). El suicidio femenino, como manifestación del uso irresponsable de la libertad, es un acto no político, representado por la prensa del Ecuador decimonónico de manera muy diferente al suicidio masculino.[259] Para ellos, el suicidio masculino es un productivo

[259] En el marco de las representaciones del suicidio de Veintimilla, Cristina Burneo Salazar ha analizado el caso de la tentativa de suicidio de Mary Wollstonecraft.

acto de la razón que, como tal, incluso se ve como una intervención en el debate público. Por ejemplo, el diario guayaquileño *La Gaceta Mercantil* publica "Un suicidio" un año después de la muerte de Veintimilla. Como si fuera una invocación, pero inversa, de las primeras representaciones de Veintimilla como "extremadamente sensible", en este artículo se parodia la extrema racionalidad del hombre —en este caso un "joven inglés", lector de Bentham— quien suma y resta placeres y dolores para concluir que "el resultado de esta cuenta particular es una pérdida enorme" ("Un suicidio"). Tras ello se suicida y deja una nota que publica como un anuncio de periódico titulado "A quien leerlo quiera". Con él da motivada cuenta de su decisión. El tipo del racionalista inglés —síntoma de otra contradicción: el exceso de racionalidad como resorte sobre el cual acometer "la irracionalidad" del suicidio— propone al anónimo articulista como el justo medio de la racionalidad, temeroso tanto de Dios y como de las leyes de los hombres.

El suicidio como tema de narraciones moralistas a que da pábulo la muerte de Veintimilla pone en evidencia los límites de las reformas liberales en la década de 1850: la *racionalidad* con que la educación debía insuflar al sujeto y la *libertad* que abrieron estas reformas a la sombra de las cuales nacieron nuevas subjetividades (esclavizados liberados, agroexportadores, empresarios de importados, lectores afrancesados) pueden volverse sobre sus mismos beneficiarios. Un exceso de libertad puede ir en contra de la razón. La interioridad del joven inglés es transparente: su racionalidad hace que veamos su pensamiento como un "deber" y un "haber" en donde poder dar cuenta de su decisión, al punto de reírnos de ella. La perversión de la racionalidad que se da en su caso es distinta en el de la mujer. El suicidio femenino como un evento producto del exceso de lecturas y de tiempo libre abren la libertad femenina —la libertad de no estar supervisada por el hombre, se entiende—como un espacio de ilegibilidad, opaco y peligroso, que se traduce en un colapso: la autodestrucción femenina que reclama la supervisión racionalizadora del hombre y que, por tanto, confirma las razones para no concederle la ciudadanía.

Tan solo un año después de su muerte, a finales de 1858, aparece el primer texto que convierte la historia de Veintimilla en un caso

Para la escritora inglesa el suicidio es "un acto de disidencia radical, es premeditado y es la expresión de una posición imposible" ("Anómala" 27; "El suicidio" 42–43).

moralizante. Su título —“La suicida”— produce un tipo inmoral como advertencia pedagógica. Con su tipificación, se borra su historia como intelectual del reformismo ecuatoriano. El autor de este texto, el chileno Guillermo Blest Gana, estuvo en Ecuador en 1856 como agente comercial de una compañía chilena (Blest Gana, *Obras completas* xx) y fue miembro de la tertulia de Veintimilla. Allí escribió, por lo menos, dos textos: “Dos tumbas” y “La suicida” con igual temática mortuoria con la cual había cosechado fama entre su público lector chileno (Foresti et al. 305). Ambos aparecieron en la *Revista del Pacífico*, semanario que él fundaría tras su retorno a Chile. En el primero de estos dos textos, confiesa que en Ecuador se “había propuesto hacer en mi viaje una colección de las leyes y tradiciones de los lugares que visitaba” (“Dos tumbas” 615). Emergido de este propósito, “La suicida” adopta un tono de fábula:

> Vivía en Cuenca, ciudad importante de la República del Ecuador, una mujer joven y hermosa.
> Era casada y tenía un hijo.
> Su marido estaba ausente. …
> Lecturas y estudios mal dirijidos, habían estorbado más bien que servido al desarrollo de su inteligencia despejada; y era de corazón, ardiente, entusiasta y romanesca de espíritu. (499)

A la manera de sumas y restas, la disposición de las líneas sobre la página invita al lector a sacar cuentas. A su hermosura se le suma un hijo y un hombre y se le resta la compañía de este. El resultado sólo puede ser negativo. La libertad de esta mujer es representada como una carencia: es la ausencia del esposo. Blest Gana anticipa el resultado con el uso del condicional del pasado, prevalente a lo largo del texto: “Un amor feliz la habría hecho dichosa” (499). No nos debe sorprender, por ello, que su vida en ausencia del esposo sea una incitación al adulterio, primero, y luego al suicidio: “Sucedió que un hombre logró tal vez inspirarla el amor que por ella sentía. Su corazón y su imajinación la arrastraban; su orgullo y los juicios del mundo la tenían al borde del abismo” (“La suicida” 499–500). Fruto de este “amor ilícito” —ejercer el amor como libertad en contra de las leyes y costumbres de la sociedad— ella sufre “toda una vida de amargura”, asediada por “la calumnia [que] esparcía rumores”, convirtiéndola, en suma, en una “infeliz” (499).

Para “La suicida” su inclinación a la escritura no es producto de las lecturas razonadas, sino una reacción pasional ante una injusticia

producto de su soledad: "un criminal fue ajusticiado y ella, sintiendo despertarse sus nobles sentimientos, escribió algunas pájinas contra esa pena atroz" (500). A su infelicidad se suma el deshonor de que "un hombre sin corazón" la injuriara por su escrito (500). Este fue "el golpe mortal" tras el cual decide suicidarse.[260] De esta manera, su suicidio no es un acto de denuncia en contra de la represión de la que fue objeto, sino que es el fin ejemplarizante de una mujer para quien, sin la tutela del esposo, no le es posible el ejercicio racional de la libertad. Con ello se confirma la expectativa de que toda independencia de la mujer tiene su castigo y de que todo deseo femenino por fuera del sancionado por el hombre termina en tragedia: "The insistent representation of women —rather than men— who commit suicide for love complements the familiar assumption that woman lives for love, man for himself" (Higonnet, "Suicide" 108).

Tras describir minuciosamente el suicidio del personaje, Blest Gana brinda detalles de lo que ocurre con su cadáver.[261] La putrefacción del cuerpo y su exhibición ante los concurrentes durante su autopsia se urden a través de un "relato sensacional" (Barrera-Agarwal, *Dolores Veintimilla* 50). La autopsia pública, que trae consigo ecos de la "majestad y la pompa" de la pena capital, es también un ritual social que debe escarmentar a las mujeres realizando sobre ellas la violencia simbólica de exhibir, como una advertencia, una muerte doble: la muerte física seguida por la muerte teatral de la necropsia:[262]

> El cadáver estaba sobre un lecho. Era un hermoso cadáver. La vida parecía haberse alejado solo por un instante, y no para siempre, de aquellos grandes y hermosos ojos. Su frente blanca y espaciosa parecía abrigar todavía un pensamiento; sus mejillas y sus

---

[260] Blest Gana no pierde oportunidad para "nacionalizar" este texto para un público lector chileno. Él sostiene que Veintimilla se "inspiró" —he ahí la influencia deletérea, por mal ejemplo— en una poeta, contemporánea suya, que se suicidó en Chile en 1855: Carolina Lizardi. Barrera-Agarwal sostiene que "es altamente probable que ninguna de ellas [Veintimilla y Lizardi] supiera de la existencia de la otra" (*Dolores Veintimilla* 135).

[261] Barrera-Agarwal, quien ha tenido acceso al proceso de derecho canónico para enterrar a Ventimilla en un cementerio, ha desmentido estos detalles (*Dolores Veintimilla* 50).

[262] Ana María Goetschel también vincula pena de muerte y suicidio a través de la impresión que debieron causar en Cuenca estos hechos (21). El cuerpo desacralizado de la mujer suicida pasa a ser una pieza anatómica para instrucción de los jóvenes doctores. Tal fue el caso de la poeta chilena Carolina Lizardi cuyo cuerpo se usó para las clases de medicina en Chile (Barrera-Agarwal, *Dolores Veintimilla* 135).

> labios tenían la palidez de la muerte, y se notaba en su boca una lijera contracción de angustia … Varias personas contemplaban el cadáver con una estúpida curiosidad. … El coronel y yo mirábamos con indignación la escena que se preparaba. (Blest Gana, "La suicida" 502)

Blest Gana se aleja pero convoca los ecos de la pena de muerte con la exhibición pública del cadáver. Esta exhibición debe remachar los peligros que pueden acometer a la mujer independiente. LaGreca ha estudiado el cadáver femenino en "Historia de un suicidio" (1840) de Rafael María Baralt —un referente que cita el propio Blest Gana en "La suicida"— y la manera en que lo selecciona Gertrudis Gómez de Avellaneda para una serie de textos sobre la violencia en contra de las mujeres publicados por la escritora cubana en su *Álbum Cubano de lo Bello y lo Bueno* (1860). Para LaGreca, con esta serie, Avellaneda construye "a trope to draw the reader's attention to women's underpaid work, inordinate responsibility for family and domestic matters, lack of opportunities outside the home, and objectified bodies" ("The Sublime" 206). A diferencia del cadáver de este cuento —un cuerpo abyecto que destruye, de acuerdo con LaGreca, las nociones de mujer, belleza y cuerpo, para hacérnoslas pensar de otra manera ("The Sublime" 207)— el de "La suicida" es una advertencia en contra de la independencia femenina y, así, una manera de perpetuar las sujeciones de género. A pesar de que Blest Gana denuncia el abuso en contra del cuerpo de la protagonista, su muerte se justifica debido a la falta de "un amigo": "Si aquella pobre mujer hubiera tenido un amigo que la sostuviera con sus consejos, que la consolase en sus dolores, que llorase con ella, tal vez no habría muerto" ("La suicida" 503). El suicidio, así, es el evento natural que yace al final de la libertad de la mujer leída como descontrol.

Como un sucedáneo fantasmal del esposo, su tutor, Blest Gana se convoca a sí mismo para organizar esa vida, contar su muerte y aún, acompañarla como su único deudo: "Ni un deudo, ni un amigo acompañaba el cadáver de la suicida hasta su última morada. Y fue un extranjero, un hombre que la había conocido apenas, el que, condolido de tanto abandono, con la cabeza descubierta, formaba, él solo, su fúnebre cortejo" (502). Paradójicamente, Blest Gana, quien "extranjerizó" a Veintimilla de su propia historia, quitándole su propio nombre, logra hacer todo lo que su protagonista no pu-

do: enfrentarse a la sociedad, acceder a la interioridad de la protagonista, describir su muerte y, finalmente, controlar la manera en que se consume su historia. Como un necrologista que practica una "autopsia literaria" con su cuadro, Blest Gana pretende arrojar luz con "La suicida" sobre los males morales que produce la independencia femenina.

## *LA EMANCIPADA* O LOS MONSTRUOS DEL LIBERALISMO

Aparte de Blest Gana, otros hombres escribieron —y ocultaron— la historia de Veintimilla. Miguel Riofrío publicó en *La Democracia*, como vimos, un "semi-obituario" (Barrera-Agarwal, "Anómala") de Veintimilla. A partir de las publicaciones en prensa pudo amasar un archivo propio —del cual hizo parte tal vez "La suicida"— para escribir la primera novela ecuatoriana: *La emancipada* (1863).[263] Como

[263] Hasta el día de hoy existen dudas acerca del lugar de publicación de esta novela. La primera edición en formato libro de la novela es de 1974, compilada por Alejandro Carrión y publicada por el Consejo Provincial de Loja. Algunos críticos sostienen que salió originalmente publicada en formato folletín en el periódico *La Unión* de Quito (Rodríguez-Arenas, *La emancipada* [2005]); otros aducen que fue publicada en el periódico del mismo nombre en Loja en donde estaba vinculado a un colegio (Chiriboga 109). Esta última es la tesis de Flor María Rodríguez-Arenas, Fausto Aguirre y Alejandro Carrión en los prólogos a sus ediciones de la novela. Esta cricunstancia explicaría el público lector anticipado de la novela: las estudiantes de un colegio. Rodríguez-Arenas sostiene, para respaldar su aserto, que Riofrío estaba en Ecuador en 1862 "y aceptó la candidatura para Vicepresidente de la República, ante la renuncia del Vicepresidente Mariano Cueva" (*La emancipada* [2009] xx–xxi). En mis investigaciones de archivo en Ecuador no encontré ningún periódico *La Unión* en Quito publicado durante 1863. Existió el *Diario del Colegio de la Unión* en 1860, pero allí no aparece la novela. Sin embargo, escrito tras el exilio producido por la persecución que contra él emprendió Gabriel García Moreno, Riofrío publica sus *Apuntes de viaje de un proscrito ecuatoriano* en Piura (Perú) en 1863, en la "tipografía de la "Unión" por José Castro Varillas. Este texto presta argumentos para pensar que la novela fue publicada fuera del Ecuador en ese año. De variadas maneras este texto —que probaría que Riofrío no estaba en Ecuador ese año— es el retrato en negativo de *La emancipada.* Muchas de las descripciones de *Apuntes* aparecen, ligeramente reformadas, en la novela. Por ejemplo, allí se parafrasean descripciones similares a las que aparecen en *La emancipada*. En *Apuntes* dice, por ejemplo: "la procesión en nada se diferenciaba de las de todas las parroquias rurales sud-americanas, en que los indios hacen el gasto, el pueblo se divierte y el cura cobra el importe de la fiesta" (26), mientras que en *La emancipada* escribe: "El 24 de junio, como día del Santo Patrón, se celebraban allí unas fiestas en que siempre a los indios les tocaba la peor parte, pues sus gustos se reducían a trabajar para que los blancos de la ciudad se divirtieran" (58). Por ello me inclino a pensar, sin tener

lo ha anotado Rosemarie Terán Najas, esta novela toma varios elementos de la vida y muerte de Veintimilla, en particular, su rebelión "contra el orden constituido" y su "defensa de los indígenas" (54). Como Blest Gana, Riofrío borra la historia personal de Veintimilla para crear una novela de costumbres con la que se propone hacer que "los sucesos pasados sean lecciones para lo futuro" y mostrar cómo "los efectos de la libertad no [son] tan positivos como los pintan las teorías" ("Discurso pronunciado por el doctor Miguel Riofrío en el cuarto aniversario" 75). Estas palabras provienen de un discurso suyo, de 1849, en que pide la creación de una literatura nacional, abogando, para ello, por aclimatar en suelo ecuatoriano, siguiendo el ejemplo francés, la "novela filosófica y de costumbres":

> Las novelas filosóficas y de costumbres son un poderoso auxilio para contener a los hombres en el deber, para estimularlos a la virtud y hacer temible y detestable el vicio; pero en el Ecuador no hemos visto todavía un solo ensayo de este género con que la Nación pudiera honrarse; y la época de que se ostentan estas piezas civilizadoras no ha llegado aún porque todo lo absorbe y esteriliza la política y muy especialmente la hidra de los partidos. ("Discurso pronunciado por el doctor Miguel Riofrío en el cuarto aniversario" 79)

Riofrío lleva este discurso a la práctica al escribir su novela catorce años después. En ella recrea la historia de Rosaura, una joven de 18 años cuya vida transcurre en un ambiente conservador propio, para liberales como Riofrío, del floreanismo. Al hacer del pasado una lección para el futuro, la novela plantea el año de 1841 como un espejo de 1863, un presente dominado por Gabriel García Moreno. Su ascenso al poder en 1861 (en alianza con Flores) es visto por Riofrío como una reacción a las reformas marcistas impulsadas por él.[264]

---

la prueba definitiva, de que la novela fue impresa en Piura, en la misma imprenta "Unión" que sus *Apuntes*, ambas durante su exilio. Su calidad de texto "exiliado", por una parte, fundamenta la tesis aquí defendida de que la novela alegoriza el fracaso del Marcismo; y, por otra, explica su exclusión del canon ecuatoriano hasta fechas muy recientes.

[264] El mutuo reflejo entre ambos periodos —1841 y 1863— aparece en las propias palabras de Riofrío quien, en *Apuntes de viaje de un proscripto ecuatoriano*, habla así del Ecuador de García Moreno, del cual tuvo que exiliarse temiendo ser "destinado al suplicio" (74) por el "tigre de gabinete" (8), como llama al entonces presidente conservador. "Con García Moreno se le declaró la pena de muerte a la nación

Dislocada entre el pasado y el presente, con una educación contraria a las costumbres reinantes, la historia de Rosaura ilustra el desengaño del liberalismo: la llegada de un futuro (preparado, utópicamente, por ellos) que terminó como un regreso al pasado. Rosaura ha sido formada por su madre a partir de lecturas contrarias a la época en que vive. Educada en el republicanismo bolivariano de su madre, quien vivió la Gran Colombia (1819–1830), Rosaura es formada en un amor por la libertad y por la república. Así, Riofrío plantea un desfase entre educación liberal, genealogía matrilineal y el pensamiento republicano de Rosaura y la sociedad conservadora, patriarcal y de costumbres coloniales del floreanismo. Este desfase llevará a la protagonista, primero a la rebelión y la emancipación, luego a la locura y, por último, al suicidio.

Constreñida por su padre, Rosaura se casa con el viejo rico e inculto Anselmo Aguirre, en todo diferente a su joven y educado pretendiente Eduardo Ramírez. Guiada por su educación ella usa esta restricción paterna de su libertad para buscarle un resquicio a la ley: tras dar el sí el día del matrimonio, se emancipa de su padre y decide huir de la tutela de su esposo. Tras su exilio a un pueblo cercano busca llevar su educación liberal a la práctica. Se rebela frente a las costumbres imperantes allí, vive sola, enseña la doctrina liberal a través de sus acciones y se asocia con las poblaciones indígenas en contra de la opresión de los blancos. Sin embargo, los nueves meses que dura su emancipación, en lugar de signar la gestación de una nueva vida, un *nuevo ser social* para el Ecuador, adoptan la forma de un buildungsroman monstruoso: el ritual de paso es un descenso al suicidio, suscitado por la opresión social que enjuicia su independencia.

## Genealogías maternas

La escena que abre la novela plantea el choque entre educación republicana y costumbres conservadoras. Rosaura está encerrada en el

–vendiéndola a Francia … La Nación iba a ser decapitada para que pasaran sus despojos a enriquecer las albóndigas francesas: antes de una sangrienta ejecución se acostumbraba a vendar a la víctima en lo alto del patíbulo … [La alianza entre Flores y García Moreno permitió que] se aboliera la libertad de imprenta: que las arcas nacionales y el ramo de impuestos, y el advenimiento y acopio de jesuitas, y la anexión del Ecuador al Gobierno del vaticano …" (89). Van de la mano aquí el uso metafórico de la pena de muerte —Ecuador como el ajusticiado— con la abolición de las reformas liberales de la década del 50.

jardín de su casa mientras afuera se llevan acabo las celebraciones de "la festividad de la Circuncisión" (39).[265] El mundo patriarcal —la festividad católica que celebra la masculinidad— acecha al mundo matrilineal de Rosaura, ese jardín de la educación materna. En palabras del padre, la madre:

> en vez de hilar y cocinar, que es lo que deben saber las mujeres, le gustaba preguntar en dónde estaba Bolívar, quiénes se iban al Congreso, qué decía la Gaceta, y guardaba como cosa de reliquia esos libros de Telémaco y no sé qué otros extravagantes que le había dejado ese fraile, que ni sé cómo se llamaba [Mora]: unos le decían padre normal, otros padre masón y otros padre maestro (41)

Por una parte, en Rosaura vive la memoria de su madre. Su nombre, tal vez puesto por ella, es el mismo de la patriota ecuatoriana Rosaura Vélez, quien resistió la Reconquista española, viendo a su familia morir antes de "expirar de hambre y perseguida" (69).[266] A través de la eternización del nombre, la unión entre ella misma, Rosaura Vélez y su madre (cuyo nombre desconocemos) funda una sociabilidad intergeneracional republicana que se revalida a través de cantos como "la canción colombiana La Pola" que, dicen las "beatas", entona Rosaura tras emanciparse (60).[267] La memorización de una canción actualiza el recuerdo de la emancipación americana, como también se conoce a su Independencia. Por otra parte, como acto de fundación de un canon pedagógico femenino, Rosaura está escribiendo una memoria sobre su madre. Al movilizar el arsenal metafórico de la literatura panorámica, el narrador nos cuenta que estas memorias "se reducían *a pintar al natural* lo que había producido su

---

[265] Para consultar sus paratextos, en este libro uso varias ediciones de *La emancipada*. Sin embargo, todas las citas de la novela pertenecen a la primera edición en formato libro de la novela, editada por el Consejo Provincial de Loja en 1974.

[266] En *Apuntes de viaje de un proscrito ecuatoriano*, Riofrío se moldea en la prófuga Rosaura Vélez con quien se identifica al verla dibujada en el óleo de Antonio Salas "Fusilamiento de Rosa Zárate y Nicolás de la Peña en Tumaco" mientras está exiliado en el sur de Colombia (69). Por una parte, la emergencia de la escena de la "muerte pública" en el cuadro de Salas trae ecos de Veintimilla como testigo de una ejecución pública, al igual que Rosaura Vélez. Por otra parte, muestra cómo, durante su proscripción, Riofrío temía ser delatado, capturado y ejecutado públicamente, un miedo que verbaliza en varios momentos de sus *Apuntes de viaje*.

[267] Policarpa Salavarrieta (1795–1817), conocida como La Pola, fue una patriota colombiana fusilada por los realistas en 1817. Existen varias apropiaciones políticas de su figura en los primeros años republicanos.

madre, por haber recibido lecciones de un religioso ilustrado llamado padre [Sebastián] Mora, a quien comisionara el Libertador Bolívar para la fundación de las escuelas lancasterianas" (104). La educación de los hombres pasa por las experiencias de su madre antes de llegar a Rosaura. Su educación, así, la convierte en una "mala heredera". Ella moldea sus costumbres de vida en "mujeres ilustres" como su madre y no en las de su padre o, directamente, en las enseñanzas del padre Mora. De esta manera va en contravía, como lo establecía Soledad Acosta de Samper (capítulo 2), de las biografías de notabilidades masculinas como piezas educativas para mujeres.

El choque entre su educación y las costumbres de su padre llega a su culmen con ocasión de su matrimonio. Para su padre, su educación choca con la ley consuetudinaria escrita en el "código vizcaíno" de los terratenientes de la región.[268] Tras la negativa de Rosaura a casarse con Aguirre, le dice el padre: "eres todavía muy muchacha y estás mal educada: debes saber que el señorío de esta jurisdicción es vizcaíno y asturiano puro. La costumbre ha sido desde el tiempo de nuestros antepasados tener las doncellas siempre en la recámara y arreglarle los matrimonios por las personas de consejo y de experiencia que son los padres de los contrayentes" (45). Ella acepta forzadamente casarse con Aguirre, por una parte, porque su padre amenaza con matar a un indígena en presencia suya si no lo hace (en un deliberado eco del "caso Veintimilla") y, por otra, porque ha urdido un plan con Eduardo, su joven pretendiente, a través de una adenda secreta a una carta escrita por ella misma. Supervisada por su padre, esta carta dice que se casará con Aguirre, pero en un lugar invisible para él, Rosaura le escribe a Eduardo: "vete a la ciudad" (53). Él la debe esperar allá. A pesar de ser abogado, o tal vez por serlo, Eduardo no obedece el estudiado plan de Rosaura. Ella planea dar el sí al momento de contraer matrimonio y aprovechar el resquicio legal —el paso de la tutela paterna a la tutela conyugal— para escapar de ambas. Tras dar el sí, se marcha sola de la iglesia y le contesta a su padre, que le pregunta a dónde va: "Yo tenía que obedecer a ud. —dice ella— hasta el acto de casarme porque la Ley me obliga a ello: me casé, quedé emancipada: soy mujer libre: ahora

---

[268] Para Burneo Salazar, en la novela "[l]o vizcaíno [es] entendido como lo antiguo, medieval y anti-liberal, que no es decir poco en el joven contexto republicano americano y que tiene que ver con la historia del Señorío de Vizcaya, por ejemplo" ("Anómala" 23).

que don Anselmo se vaya por su camino, pues yo me voy por el mío" (53). La aceptación de Rosaura de Anselmo significa, para Eduardo, que ella será propiedad de aquel y no suya. Sin tutela que proveer, Eduardo se hace a la de Dios y parte a un monasterio.

## De tipos a monstruos: la Byron andina

La educación de Rosaura la produce como una ciudadana del futuro (un cuerpo político por venir) que no cuenta con resorte alguno en una sociedad que se parece más a la de su padre que a la de su madre. Así, la emancipación de Rosaura abre el texto a una exploración de los límites mismos de las reformas liberales: la ciudadanía femenina como un lugar sin sociedad. La palabra "emancipación", que titula el libro, tiene connotaciones específicas para Riofrío. En el mismo discurso (de 1849) en el que promueve la existencia de una literatura nacional dice:

> Los Gobiernos americanos por su propio interés están en la necesidad de dar vigor i movimiento á las producciones literarias que empiezan á fulgurar con luz remisa. Una vez impulsado el vigor de los talentos, una vez que hayan tomado ecsistencia los agentes de la civilización, ellos sabrán sostenerse por sí mismos i los Gobiernos que han sido sus tutores recibirán los ausilios vigorosos de sus pupilos ya robustos i *emancipados* … . ("Discurso pronunciado por el doctor Miguel Riofrío en el cuarto aniversario" 77; énfasis añadido)

La educación estimulada por los gobiernos liberales operaría "la transformación de 'pupilos' a ciudadanos 'adultos', 'vigorosos' y 'emancipados'" (Borja, "Artistas" 41). El paso hacia la mayoría de edad parte la novela en dos. La "segunda parte" comienza tras la emancipación de su protagonista. El día de la boda no se viste de blanco sino con un velo verde. La emancipación es vivida por ella a través del vestido como una borradura de la identidad que otros le han impuesto. Este velo reemplaza la máscara patriarcal con una pléyade de otras máscaras que enfatizan una identidad surgida de su propia educación. Rosaura, llamada, a partir de entonces, "la joven del velo verde" o la "amazona", se lo quita en "el umbral" para mostrarse como la nueva persona que es:

> al tocar en *el umbral* levantó su velo como si le estorbase, y quedó en pública exposición un rostro que no era ya el de la virgen tímida y modesta que antes se había visto rara vez y con gran dificultad. Rosaura mostraba en ese instante no sé qué de la extraña audacia que se revela en *los retratos de Lord Byron*. Podía decirse que ya su alma era de pólvora y que bien pronto iba a hacer una explosión. (51; énfasis añadido)

El umbral entre la mujer oprimida por la tutela de sus "tiranos" (64) y la emancipada pasa por la creación de una imagen dúctil, vencedora del límite entre lo masculino y lo femenino, inasible, para romper ambos, como "una explosión" (51). Ante el pueblo que la denuesta y la celebra por partes iguales en la iglesia, Rosaura se exhibe como un cuerpo heroico a la manera —y aquí emerge otra relacion de sus lecturas— de una Lord Byron andina. Las lecturas del romanticismo que habían servido para alienar al romántico de Fermín Toro, aquí le sirven a Rosaura para afirmar las múltiples caras de su identidad —escritora, lectora, republicana, emancipada— "antes rara vez vistas y con dificultad" (51). El monstruo en el siglo XIX, dice Halberstam, "metaphorized subjectivity as a balancing act between inside/outside, female/male, body/mind, native/foreign, proletarian/aristocrat" (1). El "monstruo" en ella es también un acto de voluntad, un decidir ser la mujer libre, ciudadana o masculina como un acto de "mostrar" esas caras y producir, a partir de ellas, una nueva sociedad. Al radicalizar las reformas liberales, desafiar el tipo del "ángel del hogar" y suplantarlo por el tipo múltiple de variadas caras del monstruo, Rosaura le da cuerpo a "la monstruosidad de la mujer masculina, un personaje que al igual que el bandido debe ser castigado porque vampiriza valores asignados a los hombres" (Peluffo, "Pensar" 10).

El umbral que cruza Rosaura hacia la iglesia es también un umbral para salir de esta comunidad de fieles y todo lo que su institución legitima. Si la primera parte de la novela la signa la educación de su madre y luego el choque con las costumbres de su padre, la segunda narra sus esfuerzos por hacer un Ecuador diferente a partir de su desafiliación de clase y de "raza" para re-afiliarse con otros y crear una nueva sociabilidad con los indígenas. Tras despedirse del paisaje de su pueblo, Rosaura se afinca en un "caserío principal de las cinco parcialidades de aborígenes" (58). En medio de una comunidad mayoritariamente indígena, Rosaura se convierte en una

reformadora de las costumbres desde la acción. Se opone a las fiestas religiosas, las peleas de gallos y a la "taurina pasión de nuestra raza" (58), interrumpiéndolas y restituyendo a los indígenas sus animales robados por los blancos. Tras acabar con estas festividades Rosaura les dice en quichua a los indígenas: "en las costumbres está lo malo, y ésta viene de muy atrás" (59). Protegida por ellos de la reacción de los blancos, Rosaura sella un "nosotros" nuevo —a la manera de Veintimilla: entre mujeres blancas e indígenas— con estas palabras: "Nuestra voz es débil, amigos, para enseñar, y nuestra situación muy triste para aprender" (59). Ese nosotros, basado sobre la amistad como "otra" afiliación y en otra lengua, señala esa comunidad que es el límite del reformismo liberal: los no ciudadanos, no hispanohablantes, precisamente la base popular sobre la que Rosaura quiere hacer su revolución.

La emergencia de Rosaura como libertaria se teje a partir de la construcción de una leyenda (como la de La Pola) que hace de su vida privada una vida pública. Su emergencia hacia lo público hace que sea vista como una extranjera, alguien que viene de un "afuera". Las "beatas" de la región la ven como "una hereje extranjera [que] se había presentado en el valle por artes de satanás y que había hecho cosas diabólicas" (59). En una escena que cita la del jardín que abre la novela, el narrador nos cuenta que Rosaura vive sola con la puerta de su casa abierta para mostrar su jardín (y mostrarse a ella misma escribiendo) como un signo de su independencia: "La puerta siempre abierta mostraba en exposición permanente un pequeño plantío de espárrago, rosas, jazmines y claveles entre higueras, duraznos y tomates que hacían del patio un bosque y un jardín" (60). Como el tocado verde que borró su identidad impuesta, el jardín es su independencia y es también un lugar para protegerse: un bosque. No es casual que el narrador la llame cuatro veces "amazona" tras emanciparse (56, 60, 61 y 62).

## Desengaños del Marcismo

Su independencia convierte a Rosaura en una mujer pública en múltiples sentidos. Su educación llevada a la realidad debía hacerla una "amazona" del reformismo liberal. Sin embargo, el "carácter público" de este cuerpo que ella anticipa —ciudadano, femenino, republicano y demócrata— es representado por la sociedad floreana

de otra manera: la mujer pública como prostituta. Así como la casa en la que vive tiene memoria (había sido un billar, un espacio masculino), el escarnio público, desatado por su presencia en la aldea, la empujan a su interioridad. Rosaura vierte "lágrimas secretas de amargura que ella procuraba *ahogar en los placeres*" (60; énfasis en el original). Su fuga de la iglesia de su pueblo había sido una escapatoria política para emanciparse; la evasión a través de los "pláceres" es una fuga hacia adentro: no hacia la emancipación, sino hacia el suicidio. Sin saber cómo consumir comida ni licores, en medio de otra fiesta, "ahíta, embriagada y casi delirante por la fiebre, entró a bañarse a las seis de la tarde en el agua helada del [río] Zamora. A las once de la noche el apoplético la mandó a la eternidad" (68).

Aquello que castiga a Rosaura no es sólo la espesura de las costumbres manifestada a través de la voz anónima de la maledicencia, sino su racionalización a través de las cartas castigadoras que Eduardo, su exnovio, le envía desde el monasterio. La tutela de Eduardo funciona como una razón masculina que ayuda a culpabilizarla. Como una exterioridad moral, Eduardo produce con estas un espejo para que ella se vea allí como la mujer que convocan los hombres en cuadros de costumbres sobre "La suicida" para castigarla: una mujer cuya independencia deriva, sin la tutela de los hombres, en una emocionalidad que conduce al suicidio. La razón culpabilizadora de estas cartas cancela su libertad. Como una derivación de la máxima lancasteriana "la letra con sangre entra", las cartas funcionan como una re-educación en la sexualidad como represión y en la política femenina como locura. Al recambiar el signo político de su rebelión por uno de introspección moral, Eduardo la conmina a que alcance su verdadera victoria —no sobre la sociedad— sino sobre sí misma: "la verdadera victoria la alcanzarías al dejar la bahorrina de los placeres frenéticos para seguir los decentes y racionales" (66).

Las cartas con que Rosaura responde a Eduardo muestran las consecuencias de su tutela. A diferencia de los cuadros de costumbres y memorias científicas que escribe Eduardo, la escritura de Rosaura no es la organización de la realidad sino una prueba, para el público lector, de su desajuste mental. Rosaura le cuenta a Eduardo que escribe sobre las fiestas orgiásticas en su casa, a la manera de "los que pintan o escriben cuadros de costumbres" (67). Como si fuera el sucedáneo de la autopsia, Rosaura exterioriza su locura en estos textos. Sus cuadros están poblados tipos regionales devenidos en panorama de monstruos dentro de los que ella es uno más:

> Mira lo que he escrito por divertirme y que hoy rompo desesperada. 9 de septiembre. Confieso que tienen muy buen gusto los que pintan o escriben cuadros de costumbres: yo también quisiera una pluma y un pincel para el cuadro de anoche con su grupo de dos híspidos de Cuenca, un tozudo puruguayo (riobambeño), un fraile de todas partes, dos crespos de la costa, tres lindos de no sé dónde, un gracioso de provincia y un comandante sin domicilio, que formaron mi cortejo. (67)

El orden moral que trae consigo la escritura de costumbres se devela aquí como su opuesto: la descripción de un orden regido por una mujer —el cortejo de hombres en torno a ella— no es un mundo organizado por las virtudes republicanas sino por sus pasiones y vicios, exteriorizados por una escritura irracional.

## Necropsia y literatura panorámica

Tras su muerte, el cuerpo de Rosaura, como el de Veintimilla, es diseccionado por la mano de la ciencia y de la escritura masculina frente a la mirada de otros. La autopsia como "profanación sarcástica del cuerpo de una mujer" (62) se realiza, insistentemente, sobre las mujeres escritoras para mostrar las formas que adoptan los excesos de su libertad. Ver qué hizo la lectura —como una enfermedad— en el cuerpo de la mujer es la obsesión masculina de estas escenas necrológicas.[269] El cuerpo de Rosaura, como lo sería el de Veintimilla y la protagonista de "La suicida", movilizan lo abyecto como pedagogía. El cuerpo de la suicida —la exhibición de sus órganos— debe transmitir, desde emociones como la "repugnancia", el horror que implica cruzar la ley, la vida, la belleza —el orden— hacia el afuera de la locura, de la muerte y de la putrefacción.[270] *La emanci-*

---

[269] Le agradezco a Ana Garriga esta interpretación del acceso a la interioridad de Rosaura, así como su comparación con *Madame Bovary* (1856) y el cuerpo de la epónima protagonista. Esta novela sin duda influyó en Riofrío.

[270] En la edición de Fausto Aguirre, *La emancipada* cuenta con una nota preliminar, supuestamente escrita por Riofrío. Esta aparece también en la segunda edición de la novela hecha por Rodríguez-Arenas: "Nada inventamos: lo que vamos a referir es estrictamente histórico: en las copias al natural hemos procurado suavizar algún tanto lo grotesco para que sea con menor *repugnancia.* Daremos rapidez a la narración deteniéndonos muy poco en descripciones, retratos y reflexiones" (*La emancipada*, edición de Flor María Rodríguez-Arenas [2009] 88).

*pada* es una advertencia sobre los excesos de dicha libertad en un cuerpo, el de la mujer, para Riofrío y los hombres de su generación, proclive a la irracionalidad y las pasiones.[271] Del choque entre libertad y costumbre, entre educación y ley, surge Rosaura como una experiencia que lleva el reformismo liberal a sus límites: la mujer como ciudadana termina, por carencias propias de su "innata sensibilidad", en un monstruo abyecto. La teatralización de su muerte —a través tanto de la necropsia como de la novela misma— reinstala la razón como un espacio que puede juzgar tanto la sinrazón de Rosaura como culpabilizar a la sociedad patriarcal que la ha oprimido.

La ciudadanía, así, se confirma como una atalaya contra los miedos frente a las mujeres, los indígenas y el pueblo en general. Aún antes de la necropsia, antes de la emancipación y la rebelión, en el primer párrafo de la novela ya emergía la inmoralidad en el rostro de Rosaura, haciendo visible el adentro en el afuera, la inmoralidad en el rostro:

> No había una perfecta consonancia en sus facciones; por eso el conjunto tenía no se qué de extraordinario: la limpieza de su frente y la morbidez de sus mejillas que se encendían con la emoción, parecían signos de candor: la barba perfectamente arqueada imprimía en todo su rostro cierto aire de voluptuosidad: *una contracción casi imperceptible en el entrecejo mostraba haber reprimido de tiempo atrás alguna pasión violenta*: el cuello levemente agobiado le daba una actitud dudosa entre la timidez y la molestia: de modo que ningún fisónomo habría podido adivinar su carácter moral y fisiológico con bastante precisión. (39, énfasis añadido)

La inscripción de una leve monstruosidad en el rostro —como rastros de la correspondencia entre género y (falta de) moralidad— lleva desde un principio a dudar de que la educación pueda emanciparla. En ese carácter traslucido de su rostro, en donde ver la inmoralidad de su alma, la literatura panorámica ya se imagina funcionar, desde la primera página, como un bisturí. En ese sentido, toda la novela es una necropsia, un viaje hacia adentro del cuerpo de Rosaura para aus-

---

[271] Famosamente, Juan León Mera, al evaluar el legado de Veintimilla, pone en proximidad locura y lectura no tutelada por los hombres: "Un cúmulo de desgracias abatieron su espíritu con aquella enfermedad moral que hace despreciar todo instinto de conservación, y extraviando el entendimiento engendra la idea de un estéril y repugnante delito, el suicidio" (*Antología esencial* 104).

cultar ese desafío al fisonomista. Es decir, encontrar cómo esa "contracción casi imperceptible en el entrecejo" develaba la futura "amazona", la "mujer del velo verde", la "mujer pública", la "suicida". Llevar el adentro afuera, mostrar los "trozos de carne ensangrentada" (70) de la necropsia, es un acto por el cual la letra sigue un trayecto opuesto al de la máxima lancasteriana de "La letra con sangre entra", una frase varias veces repetida en la novela. A través de la autopsia, la sangre saca la letra de dentro del cuerpo. En un giro irracional, que contradice su supuesta lógica, la autopsia deviene en una ceremonia de exorcismo para devolver a la mujer al ámbito de la no escritura, deshaciendo, como las cartas de Eduardo, su educación.

Al igual que la apropiación de Veintimilla para la literatura panorámica escrita por hombres, en el transcurso de la novela Rosaura pasa de ser sujeto de su propia emancipación a ser objeto de la misma: un cuerpo exhibido por el bisturí de la necropsia. Este giro de la novela lo determina el dominio que sobre él practican —como sobre el cuerpo de la suicida— los hombres. El estudiante de medicina que presencia la necropsia es quien termina por escribir la vida de Rosaura "veintidós años después de los sucesos" (70). Si la novela empieza con la protagonista escribiendo las memorias de su madre, el texto que leemos es lo contrario: un estudiante de medicina escribe el cadáver de Rosaura. El recurso final a la ciencia —por irracional que sea— abre la novela (como el cuerpo de Rosaura) para mostrarnos los límites de la educación liberal al enfrentarse a las costumbres. Mujer sola, incomprendida y desterrada, fracasado su proyecto de construir una nueva sociabilidad con los indígenas y de destruir la sociedad conservadora, en Rosaura, como si se tratara de un monumento a la libertad y la república trágicamente perdidas, es posible leer —a contrapelo tal vez de la propia intención de Riofrío— los límites del liberalismo ecuatoriano que el propio novelista trató de construir. Un proyecto en ruinas tras el ascenso del conservadurismo del presidente Gabriel García Moreno en 1861.

# Epílogo

# OTROS ORÍGENES

## Caro vs. Isaacs: ciencia y naciones étnicas

Esta fotografía —titulada de mano anónima "Amistad"— es de 1867. Al costado izquierdo vemos al político y gramático Miguel Antonio Caro sentado con un libro bajo un brazo y un bastón en el otro. Como una manera de marcar su autoridad posa allí una mayor edad —tenía entonces 24 años— movilizando, al igual que otros escritores vistos en este libro, el "nestorismo" identificado por Sylvia Molloy como una táctica legitimadora. En el centro de la foto está Jorge Isaacs, parado y de brazos cruzados. A la derecha, tal vez el educador, escritor de costumbres y polemista católico, Ricardo Carrasquilla en pose de lectura.[272] Es el año de publicación de *María,* una novela, como he mostrado en otro lugar, en donde se escenifica el pulso entre unas élites hispano-católicas, representadas por Carlos Mª, y otras nuevas, descendientes de judíos antillanos, como

[272] No ha sido posible confirmar quién es esta persona. En el diario de Margarita Caro de Holguín, hermana de Miguel Antonio, es posible ver cómo la casa de los Caro fue el lugar en el cual Miguel Antonio Caro y Jorge Isaacs se reunían —también con la presencia de Margarita Caro— para trabajar en las revisiones de *María.* En esos días también visitan la casa Carlos Holguín —futuro esposo de Margarita Caro y quien también pueda ser el de la foto— además de Alejandro Posada, Carlos Eduardo Coronado y Julio Quevedo (Holguín y Caro 129). Es posible que sea Carrasquilla, no solo por el parecido físico, sino por haber sido el corrector de otras novelas de ese momento, como *Manuela,* de otro "outsider", el escritor de Soacha Eugenio Díaz. Carrasquilla corrigió esta novela en estos años conjuntamente con J.M. Vergara y José Manuel Marroquín, amigos íntimos también de los Caro (Holguín y Caro 134–35). Cabe la posibilidad también de que el de la foto fuera el propio Vergara y Vergara.




Figura 39. “Amistad”, Demetrio Paredes et al. *Álbum mikado: fotografías de personajes de la sociedad bogotana y antioqueña, algunos pertenecientes a la familia Moreno ascendientes de Pilar Moreno de Ángel*. Fotógrafos Demetrio Paredes et al. Medellín 1830–1890. Colección Pilar Moreno de Ángel. Cortesía de la Biblioteca Luis Ángel Arango. En el año de la publicación de *María* (1867), vemos a Jorge Isaacs con Miguel Antonio Caro, quien fuera editor de la novela, a su mano derecha. Caro se convertiría en su antagonista político poco después de esta fotografía.

el propio Isaacs, representadas por Efraím.[273] Como autor, el novelista está en el centro. Caro y Carrasquilla, sentados a su lado, son quienes le ayudaron a editarla. La fotografía puede ser el documento que celebra la publicación de la novela. Aparte del trabajo en *María*, a los hombres de esta fotografía también los congregaba —precariamente, como atestigua la pose contenciosa de Isaacs— pertenecer al Partido Conservador. Poco después de esta, o acaso por las mismas fechas, Isaacs haría el tránsito hacia el liberalismo radical, se convertiría en masón y en defensor de la separación entre Iglesia y Estado. Esto haría de Caro su enemigo. La foto, así, constituye una instantánea de los dinámicos reacomodos de las élites posindependentistas.

Como en otras instancias de este libro, consecuencias de esta enemistad son visibles en la prensa. De la misma manera que el episodio con el que comenzamos este libro, perteneciente a la *Peregrinación de Alpha* (1853) de Manuel Ancízar, las diputas políticas se condujeron a través de las representaciones, en literatura y pintura, del pueblo nacional, en particular en el contexto de comisiones estatales por incorporar a las poblaciones de frontera bajo un signo nacional. "Iniciada bajo la inspiración de la Comisión Corográfica de mitad del siglo XIX" (Chacón Lesmes 42) y con la finalidad de concluir los estudios del Caribe interrumpidos por la muerte del general Agustín Codazzi en estas regiones (C. Domínguez xv), en 1881 Isaacs fue contratado por el primer gobierno de Rafael Núñez (1880–1882) para ir a los actuales departamentos de Magdalena y Guajira. Allí debía encontrar posibles rutas de comercio e idear maneras de incorporar a las poblaciones indígenas de frontera a la nación, "dándole prioridad a la búsqueda de minas y posibles recursos vegetales" (C. Domínguez xvi). Como producto de este viaje publicó en los *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia* el informe "Estudios sobre las tribus indígenas del Estado del Magdalena" (1884) en donde propone, como otros liberales radicales de su generación, la educación laica y la inversión en transportes como vías hacia el progreso nacional. Con un texto titulado "El darwinismo y las misiones" (1887) [en adelante "El darwinismo"], aparecido por entregas en la revista *El Repertorio Colombiano*, Caro respondió a la publicación de Isaacs y escribió en contra de su

[273] En "Patricios en contienda: patria y patrimonio en *María* de Jorge Isaacs" exploro en detalle esta hipótesis. Ese ensayo está en diálogo con los materiales explorados en este libro y con algunos de los argumentos que aquí desarrollo.

visión del país, una que no pasaba ni por la lengua, ni el catolicismo ni las costumbres españolas la constitución de la nación. Ante el ascenso del conservadurismo con la llamada Regeneración (1886–1899) y su reacción frente a las reformas liberales, Caro ocupó mayores posiciones de poder hasta llegar a ser presidente en 1892. En "El darwinismo" critica al novelista llamándolo "explorador darwiniano" que piensa que "el hombre es descendiente de animal, animal como cualquier otro, e inferior a otras especies que vendrá con el tiempo; criatura sin alma ni destino inmortales, sometido a la ciega evolución de la inexorable Naturaleza" ("El darwinismo" II, 30). Para Caro, la naturaleza no es ciega sino que debe ver a través suyo una historia nacional hispano-católica, una que se propague desde su cuerpo, como descendiente de españoles, al cuerpo de la nación.[274]

Tras varias décadas de expulsión de los jesuitas por parte de los liberales reformistas, el nuevo gobierno de la Regeneración reintrodujo las misiones. La incorporación de estas poblaciones de frontera, para Caro, depende de la educación que puedan brindarles los verdaderos propagadores de la nación, los misioneros, y no los falsos padres —"los exploradores darwinistas"— como Isaacs. Para él, no es la ciencia la que civilizará a estas poblaciones sino el catolicismo pues "jamás nación alguna —dice el inmortal De Maistre— fue civilizada de otro modo que por la Religión" ("El darwinismo" II, 6), sostiene Caro. Escandalizado ante la defensa que hace Isaacs del idioma de estas poblaciones, Caro sostiene que estas no tienen el "refinamiento de las lenguas literarias y clásicas" y que son "un tronco rudo que no da flores" ("El darwinismo" II, 19). Al igual que para Vergara y Vergara, el español, además del catolicismo, será para él el principio organizador de la comunidad nacional.

A partir de las décadas de 1870 y 1880, a diferencia de los textos vistos en este libro, el ascenso de las ciencias sociales empezará a cambiar las formas de la (des)legitimación entre las élites y sus maneras de representar al pueblo. Estas tácticas pondrán en el centro —o bien como objeto de disputa o como vehículo de discusión— discursos científicos en que se eleva a verdad irrefutable las alianzas

---

[274] Vergara y Vergara se encargó de tramar la historia de los Caro como origen de la literatura nacional en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*, reconstruyendo su genealogía desde Tito Lucrecio Caro, en Roma, pasando por Aníbal Caro, poeta italiano del siglo XVI, hasta Francisco Javier Caro, sevillano, que llegó a la actual Colombia en 1750. Descendientes suyos son el poeta José Eusebio Caro, fundador del Partido Conservador y Miguel Antonio Caro (Holguín y Caro 5–6).

entre fisonomía y moralidad, propias de la escritura de costumbres, recambiándolas por relaciones más fijas entre origen étnico y civilización impermeables a la ley y a la educación. Las invectivas de Caro en contra de las poblaciones indígenas por su diferencia cultural se dirigen pronto hacia Isaacs y, en particular, hacia sus orígenes étnicos. Tras confesar que "hemos sido amigos" —como atestigua la foto de 1867— Caro la embiste contra él. Le desea que deje el darwinismo, "vuelva sobre sus pasos y los enderece por el camino de la verdad" para así regresar "algún día a la Poesía y a las enseñanzas de su cristiana madre" ("El darwinismo" II, 35). Esta es una referencia a que su padre, George Henry Isaacs, a diferencia de su madre, la criolla colombiana Manuela Ferrer, era de origen judío y había nacido en Jamaica como súbdito del imperio inglés. Esta impugnación pretende desatarlo de la historia nacional como historia hispano-católica. Para construir la historia de Isaacs como un relato falso para la nación, Caro lo iguala, descontándolo de la historia de Colombia, a esos "judíos antillanos" ("El darwinismo" II, 14), para insistir en que "entretanto los judíos holandeses de Curazao se han adueñado del comercio del río Hacha y con esta llave han monopolizado el de la Goajira, explotando a aquellos indígenas sin llevarles en cambio ningún principio de cultura social" ("El darwinismo" II, 14). Al tomar palabras del antisemita francés Édouard Drumont de su libro *La France juive* (1886), concluye que "los israelitas" hacen la "invasión financiera y antisocial que demanda severas leyes represivas, si la Europa que repelió al islamismo armado, no ha de resignarse a esta sorda y más ignominiosa conquista" ("El darwinismo" II, 14). La expansión de la fe católica se contrapone a la "invasión" de estos extranjeros antinacionales, incluido Isaacs. Este ataque representa a Isaacs como "salvaje" y, por lo tanto, un reflejo de las comunidades indígenas que visitó. Al igual que ellas, él necesita ser civilizado por misioneros españoles que, como espejos del propio Caro, re-hispanizarán la patria tras décadas de dominio liberal.

En el antisemitismo de Caro vemos el ascenso de la idea de "raza" en la región como una categoría de análisis que endurecerá el pensamiento fisionómico de las tipologías visto en este libro y que será usada como herramienta política para impugnar al contrario. El cuerpo como forma de acceder a la moralidad —una "fantasía de la vista" narrada por la literatura panorámica— se transferirá a un supuesto origen étnico como principio menos dócil que dicta, más allá del influjo de la ley o la educación, dicha moralidad. Escandalizado

por las interpretaciones que hace Isaacs de "pictografías, jeroglíficos y emblemas" (Caro, "El darwinismo" II, 25) de las poblaciones indígenas, y en las que el novelista ve formas del "animal que precedió al hombre en la escala del perfeccionamiento" (Chacón Lesmes 49), Caro sostiene, con amargo sarcasmo, que estos orígenes animales sólo le pertenecen a aquellos seguidores de las teorías darwinistas, aquellos defensores de un origen de "miserable alcurnia" para la humanidad y los únicos que "tienen ciertas afinidades con su presunto abolengo [animal]" ("El darwinismo" I, 477). Así, el darwinismo como narrativa sobre los orígenes de la humanidad, aún en textos como los de Caro, contrarios a él, se convierte en la plataforma para impugnar el origen de nuevos patricios no hispano-católicos como Isaacs.

Más allá del alcance temporal de este libro, el patricio como "ancestro fundador" (Rincón en Pineda Cupa 148), cuerpo e historia en el que se complotan patria y patrimonio, comienza a ser narrado a partir de discursos científicos en momentos en que el cuadro de costumbres pierde legitimidad ante el ascenso de ciencias sociales como la sociología y la antropología, como ha mostrado recientemente Daylet Domínguez (141). Mientras la educación, la reforma legal y las nuevas instituciones eran, para los liberales de mediados de siglo, las que transformarían "como por encanto las costumbres y las más arraigadas ideas de las naciones" (Cortés, *La lección del pasado* 269), para sus discípulos un nuevo panorama, menos alentador, se abriría tras sucesivas guerras civiles a final de la centuria.[275] Por ejemplo, el desengañado liberal Enrique Cortés (1838–1912), en el ocaso del liberalismo radical en Colombia, dirá en *La lección del pasado* (1877) que "las instituciones políticas entran como elemento, es verdad, pero no como elemento exclusivo, ni aun siquiera como el más vigoroso de todos" (269). Aunque todavía convencidos

[275] Es sintomático de este desengaño frente a las reformas liberales el caso de Enrique Cortés. Resultado de la llamada Guerra de las Escuelas (1876), en la que los partidos se enfrentaron por la forma, laica o católica, que debía tomar la educación, el Partido Liberal se impresionó ante la reacción popular en contra de sus reformas por laicizar la educación. El Partido Liberal ganó la guerra, pero salió muy debilitado de esta. Cortés diría en *La lección del pasado* (1877): "He afirmado que la causa porque la obra del partido [Liberal] ha sido hasta cierto punto ilusoria y que los resultados porque se ha luchado duramente han cesado de ser codiciables, se halla en la falta de conocimiento de la manera de ser del pueblo" (290), para concluir que "los cambios que van de la Nación al Gobierno, son permanentes; los que descienden del Gobierno a la Nación son con frecuencia efímeros" (295).

de que la "educación" elevaría "el nivel intelectual y moral de las clases bajas" (Cortés 310), el positivismo spenceriano y un temprano racismo científico comenzarían a mezclarse entonces con formas ilustradas de dar razón de la insatisfacción de las élites con el pueblo. Por ello se hablará del "organismo social" y de la "herencia" como nuevas maneras de explicar el fracaso de sus anteriores reformas: "nuestra sangre, nuestros hábitos i hasta nuestro clima tienden a dejenerar la raza, i día en día la debilitan, al paso que los europeos pueden echar sobre nosotros razas más enérjicas física e intelectualmente de superiores recursos", dirá el propio Cortés en otro texto ("Sobre la reforma del carácter humano" III, 421).

Como vimos en el capítulo 3, la apelación a un origen étnico para la nación ya estaba presente a mediados de la década de 1860 bajo la figura de lo que llamamos "pacto étnico", aquel que conformaron el aristocrático conservador José María Vergara y Vergara y el comerciante liberal Ricardo Silva en contra del "advenedizo" mestizo Miguel Gacharná en los cuadros sobre el tipo del dandi. Un supuesto origen étnico compartido se convertirá a medida que progrese el siglo en una poderosa razón para producir las diferencias entre élites y pueblo, racializar sus diferencias y justificar sus sujeciones. Como aquellos, por ejemplo, el general Tomás Cipriano de Mosquera moviliza el origen étnico en contra del expresidente y general pardo Juan José Nieto, "hombre del común" (Lemaitre 223). En 1862, todavía sin la retórica científica que se movilizará poco después, sino apelando a códigos de honor y nobleza, Mosquera se niega a responder a la defensa que hace Nieto de sí mismo, tras ser acusado de apoyar la sublevación de los artesanos en 1854, con una nota que dice: "Mi posición social, mi honor i mi lealtad inmaculada no me permiten descender hasta encontrarme con el señor Juan José Nieto" (Nieto, "El ciudadano" 36). Al citar, sin decirlo, al novelista francés de ascendencia haitiana Alejandro Dumas padre, quien recibió iguales agresiones en vida y ante las cuales respondió parodiando los discursos darwinistas, Nieto construye una comunidad trasnacional afrocaribeña de notables a partir de la afiliación por lecturas, reescrituras y resistencias al racismo, al contestarle a Mosquera de la siguiente manera:[276]

---

[276] Ante las repetidas invectivas en su contra debido a su origen, Dumas contestaba: "Mi padre era mulato, mi abuela negra y mi bisabuelo era un mono; como puede usted ver, mi familia empieza donde acaba la de usted" (cit. en La Orden Trimollet 27).

> Bien sabe el Jeneral, que es superior el mérito del que lo adquiere por sí mismo, que el de quien lo adquiere favorecido por influencias hereditarias: lo primero, es el resultado del supremo esfuerzo del jenio, o de la voluntad; lo segundo, obra del capricho de la suerte. ¿Quién valdrá más? Si yo tuviera la fatuidad del Jeneral Mosquera, podría, imitando a un célebre personaje, decirle: que la nobleza de mi familia empieza en mí, i la de él concluye en su persona. (Nieto 37)

Para José Luis Romero, las nuevas aristocracias usan los mecanismos de las viejas: velan e idealizan sus orígenes (*Latinoamérica* 239). Al exhibir "resabios hidalgos" en los que intercambiaba "su obsesión por el origen con la ilustración" (*Latinoamérica* 243), aquí Nieto se señala a sí mismo como el principio de una nueva élite hecha por propio mérito (y por sus propias lecturas francesas) y no por la genealogía hispana. Orígenes en las nuevas instituciones del reformismo liberal, como en Veintimilla o Riofrío o, aquí, en Nieto; orígenes étnicos en España como en Caro o Vergara y Vergara; orígenes espurios que se blanquearían a través de la inmigración noreuropea como en las colonias de inmigrantes imaginadas por Toro o Codazzi; u orígenes en las glorias de la Guerra de Independencia, como en el caso de Ramón Páez o Josefa Acevedo, las formas de tramar el origen propio con el de la nación brindaron diversas maneras de legitimarse para unas élites inestables y contenciosas, reconfiguradas por la Independencia, y caldeadas por sucesivas guerras civiles y reformas legales. Ante el ascenso de las ciencias sociales y la correlativa pérdida de legitimidad de la literatura panorámica para estudiar y reformar al pueblo, las formas cambiantes de narrar los orígenes como maneras de (auto)legitimarse quedan todavía por estudiar en el periodo de final de siglo en Colombia, Ecuador y Venezuela. Nuevas guerras civiles y conflictos internacionales, llegadas de desiguales oleadas inmigratorias a la región, así como el ascenso de la medicina tropical, a la par de discursos científicos que introducirían, en conexión con la idea de raza, las de "degeneración" e "higiene", entre otras, cambiarían también las formas en que las élites se legitimaban frente a otras en ascenso y las maneras en que se diferenciaban frente al pueblo.

Los periódicos de mediados del siglo XIX se nos revelaron en este libro como arsenales en la contienda por representar al pueblo como otra forma de contar el origen. En sus páginas el pueblo apa-

rece como "absolutamente esencial para la soberanía nacional pero debe ser cambiado radicalmente" (Poblete 14). En estos periódicos se libró una verdadera guerra pedagógica por representar y moldear al pueblo como fuente del poder político en las nuevas repúblicas (Roig 37). Preguntarnos por el lugar desde donde se imagina el pueblo —en reflejo actual o virtual de quienes se modelan como sus representantes— puede revaluar las maneras en que la historiografía ha estudiado la literatura de tipos y costumbres como parte de la bibliografía primaria de sus investigaciones. Al tomarlas como piezas de archivo, la historiografía cayó bajo el hechizo con que esta literatura se narró a sí misma como reproducción no mediada de la realidad con consignas como "Los cuadros de costumbres no se inventan sino que se copian", consignas que esta propia literatura usó para borrar sus mediciones y así legitimarse en la arena política.[277] Por el contrario, los cuadros de costumbres y los bocetos de notabilidades, como espero haber mostrado en este libro, hacen parte de proyectos políticos en contienda, liderados por agentes determinados, que buscaban darle forma espacial y temporal a la nación, así como conformar un pueblo sobre el cual legitimar su poder. Estar atentos a los periódicos en que salieron publicados estos textos —desde su fecha, pasando por su lugar de impresión, hasta el diálogo contencioso con otros cuadros, bocetos de notabilidad, novelas por entrega o proyectos de ley— nos permite acceder a los principios organizativos que ensamblaron, de tal o cual manera, los pueblos como identidades colectivas armoniosas a las que subyacían, en realidad, coyunturas tales como guerras civiles o reformas legales. Excavar la historia editorial de estos periódicos e imprentas, así como de álbumes en los que salieron estos cuadros, permite romper el espejismo de armonía que estos mismos periódicos y álbumes concitaban, desde sus títulos hasta su retórica, entre tipos laborales y notables. En conexión con las guerras civiles y la literatura del momento, en el caso de Colombia, Ecuador y Venezuela, la historia de la prensa periódica y de las imprentas de mediados del siglo XIX todavía brinda amplio campo para su estudio.

[277] Aunque sin autoría —como la supuesta naturalidad de esta literatura "sin biblioteca"— esta máxima ha sido atribuida a la escritora española Fernán Caballero (González Aranda, "Visiones paródicas" 75; Mújica 28). En su publicación trunca por entregas en *El Mosaico* de 1858, esta máxima es el epígrafe de la novela *Manuela* de Eugenio Díaz.

Aparte de reinstalar la literatura panorámica en sus fuentes originales —periódicos, álbumes, museos literarios, por ejemplo— es necesario, en futuros proyectos, conectarla con otras formas de afiliación transnacional y comunitaria como sociedades republicanas, logias masónicas, sociedades de caridad o liceos republicanos.[278] Estas formas de sociabilidad, atadas en ocasiones a periódicos —como vimos en el caso del Liceo Granadino, de la Escuela Democrática Miguel de Santiago o de El Liceo Venezolano— pueden brindar claves para ver cómo se imaginaban comunidades que podían serguir otras líneas, bien fueran interclasistas, translingüísticas o globales. Estas formas de sociabilidad, o sus miembros —como vimos en el caso de Miguel Riofrío, J.M Vergara y Vergara o de Agustín Codazzi— no tenían que dejar de afiliarse a partidos políticos u otras organizaciones de cuño nacional. Esta es otra de las líneas de análisis que este texto apenas rasguña.

## Impugnar a los patricios

Las ansiedades por ofrecer un orden de tipos finitos para la gran diversidad poblacional de estos países, deja, desde luego, marcas tematizadas por la propia literatura del momento. Aparte de las que hemos mostrado en este libro, estas marcas están en otras formas populares que emparentan con los cuadros de tipos y costumbres: las estatuas vivas, una forma de arte efímero pendiente, asimismo, de ser estudiada en diálogo con el corpus analizado aquí. Por ejemplo, la novela *Manuela* (1858, 1866) de Eugenio Díaz plantea principios organizativos que no siguen parámetros nacionales o étnicos, sino que se construyen globalmente en torno a la violencia de género.[279] La novela es una sátira del escritor de costumbres en la frontera agrícola. Don Demóstenes es un joven entusiasta de las refor-

---

[278] Para el caso colombiano, desde la historiografía colombiana, Gilberto Loaiza Cano ha estudiado en detalle las formas de sociabilidad de artesanos, así como las logias masónicas para el periodo que cubre este libro, especialmente en su *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación* (1820–1886), pero restringiéndose al caso colombiano.

[279] Tras detener su impresión en su periódico *El Mosaico*, en 1858, Vergara y Vergara la incluyó ocho años después en su *Museo de cuadros de costumbres y variedades*. Para justificarlo, la representó como una serie de cuadros concatenados: "[La novela] compónese de cuadros de costumbres nacionales, en los que brilla singularmente la verdad que constituye el principal mérito del mismo autor" (*Museo* 2: 239).

mas liberales, quien huye de Bogotá, de acuerdo con él mismo, como "emigrado" (*Manuela* en *Museo*, 2: 257) debido a las tensiones políticas en la capital, tras lo cual aprovecha para, como otros escritores de la época, herborizar en las tierras calientes, coleccionar antigüedades y escribir cuadros de tipos y costumbres en la frontera agrícola.[280] Las trapicheras que visita, en particular la protagonista epónima de la novela, son voces que resuenan con la del narrador. Al escenificar estatuas vivas como los llamados "bosques", Manuela se burla de Don Demóstenes al representarlo como un gato en un drama llamado "Los misterios de los gatos".[281] Demóstenes, al igual que los tinterillos del pueblo en donde transcurre la novela, aparece allí como un gato "empapelando a una polla fina con papel sellado … [el gato blanco] tenía botas, lo que indicaba ser de la aristocracia de la Nueva Granada; estaba vestido con una levita blanca y tenía la corbata puesta conforme a la última moda" (cit. en *Museo* 2: 499). Con su "bosque", Manuela satiriza a Demóstenes al tiempo como un aristócrata a pesar de sus peroratas republicanas, un lector de literatura periódica francesa y un "blanco" que se aparta de los demás "gatos" de la región. La novela que lee el gato blanco es una parodia de la muy popular obra *Los misterios de París* de Eugène Sue. Con ese título se nos muestra que la literatura que lee don Demóstenes para entender la realidad lo refleja a él —al gato— y no la historia de las pollas que pretende entender a partir de su lectura (no se ti-

---

[280] Aunque no es claro porqué Don Demóstenes emigra de Bogotá, es posible vincularla con tensiones políticas del momento. Por las cartas que los personajes se envían y los acontecimientos que refieren, la novela ocurre a mediados de 1856, más de año y medio después del evento político que marca la vida de todos los personajes: el golpe de estado del general José María Melo el 17 abril de 1854 que desencadenó una guerra civil que se prolongaría hasta diciembre de ese año. Para María Teresa Cristina la novela ocurre desde el 5 de mayo hasta el 20 de julio de 1856 (107). La emigración de Don Demóstenes tal vez pueda tener que ver con las renovadas tensiones políticas por el incidente conocido como "guerra del melón" (o de la tajada de sandía) del 15 de abril de 1856. Este incidente, ocurrido en el entonces recién creado Estado Soberano de Panamá, entre civiles norteamericanos y locales, dejó varios muertos y heridos. Las tensiones nacionales e internacionales producto de estos hechos se tradujeron en presiones políticas para el presidente Manuel María Mallarino (1855–1857) por parte de antagonistas políticos radicales, corriente a la cual pertenecía Don Demóstenes, sobre todo desde las páginas de *El Tiempo*, vocero del radicaliso (Safford y Palacios 416).

[281] Esta palabra designa una escenografía exterior muy popular en el romanticismo de la época a ambos lados del Atlántico (Catalán Marín 161). O bien se hacía, como aquí, a partir de decorados que representaban selvas o bosques, o se pintaba en telares.

tula, en ese sentido, *Los misterios de las pollas*). Esta sátira es insoportable para Don Demóstenes, quien, indignado, saca el revolver y mata al gato que lo representa. La violencia de su reacción nos muestra que es también violento el principio que quiere separar entre notabilidades (racionales, educadoras, intocables) y el pueblo (colorido, pasivo e irracional), sólo aceptando como diferencia principios de clase, etnia y género.

En otro episodio de la novela, Manuela se muestra nuevamente como impugnadora de los principios organizativos de la literatura de tipos y costumbres. Mientras Don Demóstenes y ella visitan la tumba de una trapichera, Rosa, víctima del abuso masculino —físico y económico de los "dueños de tierras"—, aquel le lee los cuadros y le muestra los grabados de *Le Diable à Paris*, en particular, "Les cimetières de Paris".[282] Frente a la tumba de Rosa, Doméstenes le señala a Manuela el grabado que muestra la de Eloísa y Abelardo en el cementerio Père Lachaise, tras lo cual empieza a contarle, a la menera de una lección educativa, la historia de estos amantes. Manuela interrumpe este "monólogo masculino" (Pratt, "Don't Interrupt Me" 21) para comparar las historias de Eloísa y de la estanciera Rosa, construyendo un panorama global de la violencia de género:[283]

> Rosa murió también por resultados del amor, según lo que me ha parecido: por la pena de verse desechada sin dar motivo ninguno, y Rosa tiene también un monumento sobre su sepultura. La señora

---

[282] Compilado y publicado por el editor francés Pierre-Jules Hetzel (1814–1886) en dos tomos (1845 y 1846, respectivamente), el título completo de la obra es *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle.* En su portadilla cuenta con la famosa ilustración de Gavarni en la que el escritor de costumbres aparece como un diablo y un reciclador de los deshechos de la sociedad, que, sin embargo, usa para moralizar a través de la observación de las costumbres. "Les cimetières de Paris", firmado por S. Lavelette, apareció en el primer tomo de *Le Diable à Paris*.

[283] En "Don't Interrupt Me", M.L. Pratt ha develado el ensayo político hispanoamericano del siglo XIX (por ejemplo, "Nuestra América" de José Martí), llamado por ella "the criollo identity essay" (10), como uno construido por la crítica tradicional sobre la base de exclusiones de género. Pratt ha mostrado allí que existió un diálogo desde el siglo XIX y XX entre escritores y escritoras en torno a la nación, al género y a la identidad hispanoamericana que pretendía destruir ese monólogo masculino y que, debido a la construcción masculinista del canon, no llegó al aula durante el siglo XIX y XX. Muchas de sus observaciones sobre género, política e identidad acerca del ensayo hispanoamericano del siglo XIX, son aplicables a las maneras en que el cuadro de costumbres fue construido, por sus cultores en el XIX, pero también por sus críticos en el XX, como un género para intervenir en debates públicos por hombres y para hombres.

> Eloísa, de allá de Francia, sería desgraciada por la persecución, y Rosa, porque fue primero burlada por un rico y después traicionada y abandonada por un pobre. Yo no sé cuál merezca más las flores y los recuerdos por seiscientos años. Ya se ve que Rosa no era sino una pobre peona del Retiro, y la igualdad no alcanza hasta la pobreza, ni aun siquiera en la tumba, porque los ricos no quieren que los entierren en el suelo; ni aun en los sufragios de la iglesia, porque para los pobres no hay canto, pero, ni siquiera dobles de campanas, como usted lo sabe. (cit. en *Museo* 2: 559)

Tras decir esto se va del cementerio y deja solo a Demóstenes. Con su interrupción, Manuela se convierte en la organizadora de la literatura panorámica para reescribirla como una historia que tiene por protagonistas a las mujeres pobres, como Rosa y como ella misma. Al producir su propia comunidad trasnacional, Manuela impugna a los patricios y sus formas de organizar la realidad ocultando un poder basado en la violencia de género como principio que cementa la nación, pues, como dice Pratt, "women inhabitants of nations were neither imagined nor invited to imagine themselves as part of the horizontal brotherhood" ("Women" 28). Al invitarse a sí misma, no simplemente como reproductora biológica de la nación, sino organizadora simbólica de la misma (en "bosques" e intervenciones no solicitadas como el parlamento citado), Manuela crea otros panteones de mujeres, trasnacionales, en rebelión frente a sus abusadores y en activo desconocimiento de las maneras en que la literatura panorámica —supuestamente escrita, organizada y leída por hombres— las borraba.

## Gótico y literatura panorámica

La sátira con estatuas vivas o la interrupción a la lección moralizadora abren esta literatura a principios organizativos que apelan a otros orígenes menos ideales. Al escribir bocetos de notabilidades bajo la forma de cuadros de costumbres o necrologías de personajes "anónimos", como vimos, Josefa Acevedo y Dolores Veintimilla inauguraron otras comunidades que no basaban su legitimidad sobre la sangre o la educación, sino sobre el trabajo o la caridad. Esta apertura a otras historias a través de la inauguración de comunidades diferentes a la nacional es visible en un género que es el lado nocturno de la literatura panorámica: el gótico. Si la literatura panorá-

mica es la representación de la cotidianidad en escenas diurnas —se privilegia la labor bajo el sol— el gótico se solaza en lo extraño y en lo sobrenatural porque “Gothic fiction does not chronicle everyday life” (Guy y Small 82), sino lo único, irrepetible y acaso, por ello, no tipificable. Así, “the realistic novel, the novel of manners, and neoclassical poetry generally lead the reader to contemplate the exterior actions of the life around him. In sharp contradistinction, Gothic and romantic writing usually leads the reader to consider internal mental processes and reactions” (Hume 288). Un entramado gótico todavía resta por ser leído en estas ficciones de la patria-patrimonio en las que se complota la historia personal con la historia nacional, pues al gótico también le obsesiona la herencia, pero vista desde los “lost heirs, illegitimate offspring”, trazando otros orígenes y armando “forgotten alliances” (Wallace 5).

Es en espacios oscuros —como las cuevas— en donde se revelan historias que des-leen la literatura panorámica como organizadora de la diferencia entre patricios y plebeyos. Por ejemplo, en novelas como *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, vemos al protagonista epónimo guiando al lector y a la familia de criollos cubanos e inmigrantes irlandeses por una serie de cuevas —llamadas Cubitas— en donde Sab narra una historia alternacional de cimarrones e indígenas para Cuba. Como guía nos conduce por el subterráneo para contarnos narraciones ocultadas de un país que se parece y no se parece a él —el de Cubitas es también un mundo indoamericano— que cuestiona las historias de los recién llegados comerciantes Otway y de la empobrecida familia aristocrática de Carlota de B. Al señalar inscripciones o marcas de sangre sobre las piedras, Sab señala otra continuidad de la sangre, no dictada por la familia como metáfora de la comunidad nacional, sino originada en la violencia.

Narraciones espeleológicas como estas demarcan un espacio nocturno de donde emergen no los tipos laborales, sino los monstruos. Recientemente, *Sab* ha sido leída por Irene Gómez Castellano como una representación de la mujer escritora —en la figura del esclavizado escritor— como un monstruo en naciones patriarcales (187) o, ya canónicamente, como el conflicto irresuelto de los orígenes étnicos de la nación visibles en los colores, no tipificables, del rostro del protagonista (Sommer 314). Estas narraciones de otros orígenes para la comunidad nacional son prevalentes durante los mismos años del auge de la literatura de costumbres. Son escritas, dicientemente, por escritoras o escritores hombres que no cuentan con reclamos de

legitimidad tan claros —no son criollos— para complotar sus orígenes con los orígenes de la patria. Es el caso de la novela *Dolores: cuadros de la vida de una mujer* (1867) de Soledad Acosta de Samper. En ella, una mujer sufre de lepra porque su blancura no es "natural" bajo el sol tropical y debe asilarse en la montaña (*Dolores* 25). Allí escribe y funda otra nación, una cuyo origen es la enfermedad y cuyo ámbito de acción es nocturno: en compañía de otros leprosos visita a sus familias, sin ser vista, cuando cae el sol y cesa la jornada laboral.[284] Del mismo año de esta novela, *María*, de un escritor sin abolengo hispano como Isaacs, impugnado por patricios hispanos como Caro, tal como vimos, explora otras comunidades no nacionales, diaspóricas, compuestas tanto de campesinos antioqueños vistos como "judíos conversos" como de nobles esclavizados —Nay y Sinar son allí notables africanos— que le cuentan sus historias en privado y le piden consejo a Efraín, como nuevo patricio judeo-colombiano. A través de su representación como padre de una comunidad interétnica en la diáspora, el Efraín de Isaacs logra armar una historia legitimadora para sí mismo en una nueva tierra como patricio que no cuenta con un origen católico e hispano.

Por último, el inmigrante italiano y primer geógrafo de la Venezuela y Colombia independientes, Agustín Codazzi, quien figura prominentemente en este libro, a pesar de su afán por racionalizar el territorio en mapas, vio en textos como "La cueva del guácharo" (1841) espacios incontables para la nación, lugares que teñían con violencias coloniales los orígenes nacionales. Parte de sus viajes corográficos por Venezuela, esta cueva es un lugar de confesión en donde dice sentirse horrorizado ante la incertidumbre —imposible de medir con sus barómetros— que le producía "un silencio lúgubre [que] reinaba en aquel tenebroso subterráneo, y ni siquiera se sentía el ruido del agua, que plácidamente corría hacia un hueso apenas petrificado" ("La cueva" 28). Esa forma informe de la violencia en un ámbito apenas poscolonial —¿un hueso animal o humano "apenas petrificado"?— lo impele a llamar la cueva "no un bello horror", siguiendo las convenciones del sublime romántico, sino "una mansión de muerte" ("La cueva" 28). El miedo que siente y las maneras

[284] En "Una nación sin blancos: gótico y mestizaje en *Dolores* de Soledad Acosta de Samper" (2015) exploro esta novela como una que transita desde la escritura de costumbres hasta la estética gótica para mostrar las inquietantes posibilidades de que el futuro de la comunidad nacional en el trópico sea uno que se construye sin hombres blancos.

en que la aprehensión de sus guías indígenas se lo comunican no le permiten contar a plenitud este espacio, dejando abierta la interpretación a otras maneras de comprenderlo. Al convertir el origen de la nación en un espacio súbitamente extraño, una "mansión de muerte" en donde el tiempo no corre como no corre el río, Codazzi, acaso sin quererlo, ofrece una lectura en clave gótica de Venezuela pero también de la literatura panorámica. Este episodio ausculta el corpus de la literatura de tipos y costumbres para mostrar cómo en la posindependencia palpitaban, pero se acallaban, como lo ha mostrado Lizabeth Paravisini-Gebert, historias no hispanas de las que emergían otros orígenes de lo común con el fin de "give voice to the fears awakened by [post]colonial realities" (230). El cruce entre literatura panorámica y estética gótica —hervidero de nuevos orígenes ocultos y ocultados— es una invitación a futuras lecturas de este periodo y de este corpus. Con ella termino este libro.

# BIBLIOGRAFÍA

## Archivos

Ortiz de Páez, Dominga. “Carta a Ramón Páez, 22 de enero de 1855”. Carpeta 151. Colección Papeles de José Antonio Páez, Fundación John Boulton, Caracas. Octubre de 2018.

Páez, José Antonio. “Testamento”. Carpeta 83. Colección Papeles de José Antonio Páez, Fundación John Boulton, Caracas. Octubre de 2018.

## Obras citadas

Abramson, Pierre Luc. *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2012.

Acevedo de Gómez, Josefa. “Autobiografía de doña Josefa Acevedo de Gómez”. *El Tribuno de 1810*, editado por Adolfo León Gómez, Imprenta Nacional, 1910, pp. 331–37.

———. *Biografía del Doctor Diego Fernando Gómez.* Imprenta de F. Torres Amaya, 1854.

———. *Biografía del teniente coronel Alonso Acevedo Tejada*. Imprenta de Francisco T. Amaya, 1855.

———. “Consejos de Doña Josefa Acevedo a su hija Rosa y al esposo de esta Doctor Anselmo León”. *El Tribuno de 1810*, editado por Adolfo León Gómez, Imprenta Nacional, 1910, pp. 337–41.

———. *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos*. Imprenta de “El Mosaico”, 1861.

———. *Ensayo sobre los deberes de los casados*. Imprenta de Francisco T. Amaya, 1857.

———. “Fragmentos del testamento de la señora Acevedo de Gómez”. *El Tribuno de 1810*, editado por Adolfo León Gómez, Imprenta Nacional, 1910, pp. 327–30.

———. *Oráculo de las flores y las frutas, acomodado a su lenguaje i con doce respuestas en verso*. Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1857.

———. “El pobre Braulio”. *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos*, Imprenta de “El Mosaico”, 1863, pp. 117–38.

———. *Poesías de una granadina*. Imprenta de F. Torres Amaya, 1854.

———. *Recuerdos nacionales*. Imprenta de Pizano y Pérez, 1860.

———. “El soldado”. *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos*. Imprenta de “El Mosaico”, 1863, pp. 38–54.

———. *Tratado sobre economía doméstica para el uso de las madres de familia y las amas de casa*. Imprenta de Cualla, 1848.

Acevedo de Gómez, Josefa y Alfonso Acevedo Tejada. *Biografía del General José Acevedo Tejada*. Imprenta del Neo-Granadino, 1850.

Acevedo Tarazona, Alvaro y Johan Sebastián Torres Guiza. "La renta de tabaco en la Nueva Granada, 1844–1850. Administración, comercio y monopolio". *Sociedad y Economía*, no. 30, 2016, pp. 281–303.

Achugar, Hugo. "Foundational Images of the Nation in Latin America". *Building Nineteenth-Century Latin America: Re-Rooted Cultures, Identities, and Nations*, editado por William G. Acree Jr. y Juan Carlos González Espitia, Vanderbilt UP, 2009, pp. 11–31.

Acosta, Cecilio. "Qué se debe entender por pueblo". *El Centinela de la Patria*, no. 24, enero 1847, pp. 59–67.

Acosta de Samper, Soledad. *Dolores: cuadros de la vida de una mujer.* 1867. *Soledad Acosta de Samper: una nueva lectura*, introducción de Montserrat Ordóñez, Ediciones Fondo Cultural Cafetero. 1988, pp. 25–87.

———. *La mujer en la sociedad moderna*. Garnier Hermanos, 1895.

———. "Variedades. Hombres ilustres". *La Mujer* 12, 15 marzo 1879, p. 278.

"Acta de instalación del Liceo Venezolano". *Constitución de El Liceo Venezolano*, Imprenta de Valentín Espinal, 1840, pp. 1–16.

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La iglesia y el reino*. Traducido por Mercedes Ruvituso, Anagrama, 2015.

Agudelo Ochoa, Ana María. "Autobiografismo post-mórtem en Josefa Acevedo de Gómez". *Lingüística y Literatura*, no. 58, julio–diciembre 2010, pp. 137–44.

Alberdi, Juan Bautista. "Sociabilidad. Costumbres". *Obras completas*, tomo 1, La Tribuna Nacional, 1886, pp. 392–97.

Alberro, Solange. *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. Colegio de México, 1992.

Albis, Manuel María, *Curiosidades de la montaña y médico en casa*, editado por Alberto Guaraldo, Segnalibro, 1991.

"Álbumes". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo* (Bogotá), no. 21, 15 diciembre 1866, p. 336.

Alcibíades, Mirla. "Álbum y universo lector femenino (Caracas, 1839)". *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 18, 2012, pp. 1–11.

"Almanaque curioso para el año de 1861". *El Heraldo*, no. 33, 30 octubre 1860, s.p.

Alzate, Carolina. "Disciplinando cuerpos y escrituras. Agripina Samper sobre George Sand, las mujeres y la literatura (1871)". *Anclajes*, vol. 21, no. 3, 2017, pp. 7–24.

———. "Modos de la metáfora orientalista en la Hispanoamérica del siglo XIX. Soledad Acosta, Jorge Isaacs, Domingo F. Sarmiento y José María Samper". *Taller de Letras*, vol. 45, 2009, pp. 131–43.

———. "Otra amada y otro paisaje para nuestro siglo XIX. Soledad Acosta de Samper y Eugenio Díaz frente a *María*". *Lingüística y Literatura*, no. 59, 2011, pp. 117–35.

———. "'Té, chocolate, café…': la ficción de la autoctonía y el género costumbrista como problema". Latin American Studies Association (LASA), 23 mayo 2014, Chicago, IL. Conferencia inédita.

Amann, Elizabeth. *Dandyism in the Age of Revolution: The Art of the Cut.* U of Chicago P, 2015.

Amézquita, Antonio M. *Oración fúnebre pronunciada por el señor doctor Antonio M. Amézquita en las honras que por el alma del señor D. Jose María Vergara y V. tuvieron lugar en la iglesia de San Ranciso el día 22 de febrero de 1873*. Imprenta La América, 1873.

Ancízar, Manuel. "Agustín Codazzi". *El Mosaico*, no. 1, 12 enero 1864, pp. 5–6.

———. *Peregrinación de Alpha*. 1853. Biblioteca Banco Popular, 1984.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 1992.

Andermann, Jens y Beatriz González Stephan. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Beatriz Viterbo, 2006.

"Aniversario del seis de marzo de 1845". *La Democracia*, 9 marzo 1858, s.p.

"Anuncio". *El Venezolano*, no. 110, 17 mayo 1842, p. 104.

Appelbaum, Nancy. "Envisioning the Nation: The Mid-Nineteenth-Century Colombian Chorographic Comission". *State and Nation Making in Latin America and Spain: Republics of the Possible*, editado por Miguel A. Centeno y Agustin E. Ferraro, Cambridge UP, 2013, pp. 375–95.

———. *Mapping the Country of Regions: The Chorographic Commission of Nineteenth-Century Colombia*. U of North Carolina P, 2016.

Arboleda, Sergio. *La república en la América española. 1869*. Editorial Banco Popular, 1973.

Arias Vanegas, Julio. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblaciones*. Ediciones Uniandes, 2005.

Arizaga, José Rafael. "Páginas fúnebres. A la memoria del Sor. Dor, Don Mariano Cueva". *A la memoria del sr. Dr. Don Mariano Cueva*, 1882, s.p, pp. i–xxxiv.

Artunduaga Bermeo, Félix. *Historia general del Caquetá*. Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes del Caquetá, 1984.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Doubleday, 1957.

Avelar, Idelber. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics and Politics*. Palgrave Macmillan, 2004.

Balibar, Etienne. "La forma nación: historia e ideología". *Raza, nación y clase*, editado por Etienne Balibar, IEPALA textos, 1988, pp. 135–63.

Banko, Catalina. *Las luchas federalistas en Venezuela*. Monte Ávila y Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1990.

Baralt, Rafael María. *Diccionario de galicismos o sea de las voces, locuciones y frases tomadas de la lengua francesa*. Imprenta Nacional, 1855.

———, y Ramón Díaz Sánchez. *Resumen de la historia de Venezuela*. Imprenta de H. Fournier y compañía, 1841. 3 vols.

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Ediciones de la Banda Oriental, 1989-1990. 2 vols.

Barrera-Agarwal, María Helena. *De ardiente inspiración: obras de Dolores Veintimilla*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2016.

———. *Dolores Veintimilla más allá de los mitos*. Academia Nacional de Historia del Ecuador y Sur Editores, 2015.

Barrios, Alba Lía. *El primer costumbrismo venezolano: callejero y aristocratizante*. Ediciones La Casa de Bello, 1994.

Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. U of Minnesota P, 2013.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Belknap P of Harvard UP, 2002.

———. "Unpacking My Library". *Selected Writings: Volume 2, Part 2 1931–1934*, editado por Michael W. Jennings, Belknap P of Harvard UP, 2005, pp. 486–93.

Benzo, Silvia. "Un curioso quaderno". *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991, pp. 21–31.

Beltrán Almería, Luis. "Algunas consideraciones sobre el concepto de costumbrismo". *El costumbrismo, nuevas luces*, editado por Dolores Thion Soriano-Mollá, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, pp. 41–50.

Berquist Soule, Emily. *The Bishop's Utopia: Envisioning Improvement in Colonial Peru*. U of Pennsylvania P, 2014.
Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
Bilbao, Francisco. "Sociabilidad chilena". *El Crepúsculo: Periódico Literario y Científico*, no. 2, 1 junio 1844, pp. 53–90.
Blanco, Eduardo. *Zárate*. 1882. Monte Ávila, 1997.
Bleichmar, Daniela. "Exploration in Print: Books and Botanical Travel from Spain to the Americas in the Late Eighteenth Century". *Huntington Library Quarterly*, vol. 70, no. 1, pp. 129–51.
———. *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. U of Chicago P, 2012.
Blest Gana, Guillermo. "Dos tumbas". *Revista del Pacífico*. Tomo 1, Imprenta y Librería del Mercurio, 1858, pp. 615–20.
———. *Obras completas*. Tomo 2, Imprenta Cervantes, 1907.
———. "La suicida". *Revista del Pacífico*. Tomo 1, Imprenta y Librería del Mercurio, 1858, pp. 499–503.
Bolet Peraza, Nicanor. "Apuntes biográficos". *Artículos de costumbres y literarios*. Casa Editorial Araluce, 1931, pp. 7–13.
———. (N.B.). "Ferrocarril Central de Venezuela". *Museo Venezolano*, no. 3, 1 noviembre 1865, p. 17–19.
———. (N.B.). "Iglesia de San Cristóbal". *Museo Venezolano*, no. 11, 1 marzo 1866, pp. 85–87.
———. "El Llanero". *Artículos de costumbres y literarios*. Casa Editorial Araluce, 1931, pp. 154–58.
———. (Abdul-Aziz). "Los retratos". *Museo Venezolano*, no. 11, 1 marzo 1866, pp. 83–86.
———. (N.B.). "Teatro en Barcelona." *Museo Venezolano*, no. 4, 15 noviembre 1865, pp. 25–26.
Bolívar, Simón. *Doctrina del Libertador*. Ayacucho, 2009.
Borda, José Joaquín. "Cuadros de costumbres nacionales". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo*, 11 febrero 1866, pp. 2–3.
Borja, Galaxis. "Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845–1859". *Procesos* 48, 2018, pp. 19–48.
———. "La expulsión de los jesuitas en Ecuador y la Nueva Granada: impresos, debates fundacionales y transnacionalidad a mediados del siglo XIX". *Minúscula y plural. Cultura escrita en Colombia*, editado por Alfonso Rubio, La Carreta, 2016, pp. 153–84.
———. "'Sois libres, sois iguales, sois hermanos'. Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* – Anuario de Historia de América Latina, vol. 53, no. 1, 2015, www.degruyter.com/view/j/jbla.2016.63.issue-1/jbla-2016-0110/jbla-2016-0110.xml?format=INT. Consultado 29 junio 2020.
Bosco, Ronald. "'What poems are many private lives': Emerson Writing the American Plutarch". *Studies in the Literary Imagination*, vol. 27, no. 1, 1994, pp. 103–29.
Boulton, Alfredo. *20 retratos del General José Antonio Páez*. Presidencia de la República, 1972.
Bosteels, Bruno. "This People Which Is Not One". *What is a People?* Columbia UP, 2016, pp 1–21.
Brading, David A. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Traducido por Soledad Loaeza, Secretaría de Educación Audiovisual y Divulgación, 1973.
Briggs, Ronald. *The Moral Electricity of Print: Transatlantic Education and the Lima Women's Circuit, 1876–1910*. Vanderbilt UP, 2017.
Burette, Théodose. *La physiologie du fumeur*. Ernest Bourdin, 1840.

Burneo Salazar, Cristina. “Anómala”. Ensayo inédito, pp. 1–32.
———. “El suicidio de las mujeres: sobre *Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos*, de María Helena Barrera-Agarwal”. *Letras del Ecuador*, vol. 206, julio de 2016, pp. 42–43.
Bustamente, Pablo. “Otro [discurso] pronunciado por el señor Pablo Bustamante instructor de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia”. *Sociedades democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica. Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852*. 1852. Banco Central del Ecuador, 1884, pp. 15–19.
Bruns, Claudia. “The Politics of Masculinity and the (Homo-)Sexual Discourse (1880 to 1920)”. *German History*, vol. 23, no. 3, julio 2005, pp. 306–20.
Caicedo Rojas. José. *Apuntes de ranchería y varios otros escritores literarios*. Imprenta de A. Lemale Ainé, 1871.
Caldas, Francisco José de. “Del influjo del clima sobre los seres organizados”. *Obras completas de Francisco José de Caldas*, U Nacional de Colombia, 1966, pp. 79– 121.
Camacho, Simón. *La vuelta de Páez de Venezuela. 1858.* Imprenta de John F. Trow, 1858.
Camacho Roldán, Salvador. “Algo sobre tierra caliente”. *La Opinión*, vol. 99, 28 diciembre 1864, pp. 635–36.
———. *Memorias*. 1923. Bedout, s.f.
Cardozo, Crisanto. *Tabaco: cultivo y preparación para hacer cigarros*. Imprenta de Medardo Rivas, 1887.
Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica.* Gredos, 1958.
Caro, José Eusebio y Mariano Ospina Rodríguez. “Los partidos políticos en la Nueva Granada: El partido conservador y la libertad”. *La Civilización*, vol. 5, 6 septiembre 1849, pp. 17–18.
Caro, Miguel Antonio (atribuido). *El Álbum de los pobres*. 1865, s.p.
———. “El darwinismo y las misiones” (I). *El Repertorio Colombiano*, tomo 12, no. 16, 1887, pp. 465–91.
———. “El darwinismo y las misiones” (II). *El Repertorio Colombiano*, tomo 13, no. 8, 1887, pp. 5–35.
Carrasquilla, Ricardo (R.G). “Los vagos”. *El Mosaico*, no. 10, 26 febrero 1859, p. 77.
Carrera, Gustavo Luis. “Estudio Preliminar”. *Los mártires*, U Central de Venezuela, 1966, pp. xv–lxxxiii.
———. “Juicios críticos sobre *Los mártires*”. *Los mártires*, U Central de Venezuela, 1966, pp. 93–100.
Carrillo Moreno, José. “El llano que deslumbró a Ramón Páez”. *Escenas rústicas en Sur América, o, La vida en los llanos de Venezuela*, por Ramón Páez, Academia Nacional de la Historia, 1973, s.p.
Castellanos, Rafael Ramón. *Páez, peregrino y proscripto, 1848–1851*. Academia Nacional de la Historia, 1975.
Castillo, Lina María del. *Crafting a Republic for the World: Scientific, Geographic, and Historiographic Inventions of Colombi*a. U of Nebraska P, 2018.
Castillo Zapata, Rafael. “Ciudad, fantasma y utopía. Un folletín dickensiano en la Caracas de 1842”. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 6, no. 12, 1998, pp. 149–60.
———. “Escribir la tierra/escribir la nación. La experiencia geográfica de Agustín Codazzi (1829–1848)”. *Simposio-Foro Agustín Codazzi, arquitecto del territorio*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, 2000, pp. 277–90.
———. *Un viaje ilustrado: el ascenso de Juan Manuel Cajigal al cerro de El Ávila y la representación del espacio nacional venezolano en 1833.* Fundación de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.

Castro Carvajal, Beatriz. *Caridad y beneficencia: el tratamiento de la pobreza en Colombia, 1870–1930*. U Externado de Colombia, 2007.
Catalán Marín, María Soledad. *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834–1850)*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
Cevallos, Pedro Fermín. "Cartas tauromáquicas". *El Filántropo*, 15 agosto 1854, s.p.
———. "Ecuatorianos ilustres: Don Antonio Alcedo". *El Iris. Publicación Literaria, Científica y Noticiosa*, no. 1, julio 20 1861, pp. 259–65.
———. *Resumen de la Historia del Ecuador*. Tomo 6, Imprenta de la Nación, 1875.
Chacón Lesmes, Nelson J. "Polémicas evolucionistas en Colombia a finales del siglo XIX: pasado y presente de la naturaleza, los hombres y las sociedades". *Memoria y Sociedad*, no. 13, vol. 26, 2009, 41–62.
Chambers, Sarah C. "Letters and Salons: Women Reading and Writing the Nation in the Nineteenth Century". *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*, editado por John C. Chasteen y Sara Castro-Klarén, Woodrow Wilson Center Press y Johns Hopkins UP, 2003, pp. 54–83.
Chiriboga, Marcia Stacey. *Miguel Riofrio Sanchez, entre la patria y la pluma*. Colección General de la SAG, 2001.
"Cigarrería de Samper i Cia en Guaduas". *El Pasatiempo*, 28 de septiembre de 1851, pp. 45–46.
Ciliberto, José Ángel. *Fermín Toro y las doctrinas económicas del siglo XIX*. Academia Nacional de la Historia, 1974.
"Clamor Público". 17 marzo 1857, s.p. Hoja volante.
Codazzi, Agustín. *Atlas físico y político de la República de Venezuela dedicado por su autor, el coronel de ingenieros Agustín Codazzi, al Congreso Constituyente de 1830*. H. Fournier y co., 1840.
———. "Carta desde Timaná al finalizar el viaje". *Viaje de la Comisión Corográfica por el territorio del Caquetá 1857. Obras completas de la Comisión Corográfica*. Obra dirigida por el general Agustín Codazzi, editado y comentado por Camilo A. Domínguez Ossa, Augusto J. Gómez López y Guido Barona Becerra, tomo 1. Coama/Fondo FEN/Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1996, pp. 237–38.
———. *Catecismo de la geografía de Venezuela*. H. Fournier, 1841.
———. "La cueva del guácharo". 1841. *Mosaico: colección de composición en prosa y en verso en su mayor parte de escritores americanos, dedicada a la juventud venezolana*. Editado por Luis Delgado Correa, tomo 1, Imprenta de Juan de Dios Morales, 1857, pp. 27–28.
———. "Descripción de la provincia de Casanare". *Obras completas de la Comisión Corográfica*. Obra dirigida por el general Agustín Codazzi, editado y comentado por Camilo A. Domínguez Ossa, Augusto J. Gómez López y Guido Barona Becerra, volumen 3, tomo 1, Coama/Fondo FEN/Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1996, pp. 237–38.
———. "Descripción del territorio". *Viaje de la Comisión Corográfica por el territorio del Caquetá 1857*, editado y comentado por Camilo A. Domínguez Ossa, Augusto J. Gómez López y Guido Barona Becerra. Coama/Fondo FEN/Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1996, pp. 151–236.
———. "Plan de la Comisión Corográfica y contratos para su desarrollo en el territorio del Caquetá". *Viaje de la Comisión Corográfica por el territorio del Caquetá, 1857*, editado y comentado por Camilo A. Domínguez Ossa, Augusto J. Gómez López y Guido Barona Becerra. Coama/Fondo FEN/Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1996, pp. 59–65.
———. "Plano del terreno". *El Liceo Venezolano*, no. extraordinario, febrero 1842, s.p.
———. *Resumen de la geografía de Venezuela*. H. Fournier, 1841.

Codazzi, Agustín. "Señor secretario de Estado del Despacho de Gobierno". *Viaje de la Comisión Corográfica por el territorio del Caquetá 1857*, editado y comentado por Camilo A. Domínguez Ossa, Augusto J. Gómez López y Guido Barona Becerra. Coama/Fondo FEN/Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1996, pp. 245–47.

———. "Señor secretario de Estado en el Despacho del Interior y Justicia". *El Liceo Venezolano*, no. extraordinario, febrero 1842, pp. 98–102.

Colajanni, Antonino. "Note storico-etnologiche sulle popolazioni indigene dell'alto Caquetá e dell'alto Putumayo". *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991, 31–43.

"Colegio La Unión de Loja". *La Democracia*, no. 180, 30 marzo 1858, s.p.

Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura: ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. La Carreta, 2008.

———. *Partidos políticos y clases sociale*s. 1968. La Carreta, 2013.

Conde Calderón, Jorge. *Espacio, sociedad y conflictos en la Provincia de Cartagena, 1740–1815*. Fondo de Publicaciones de la U del Atlántico, 1999.

*Constitución de la República del Ecuador dada en 1845 por la convención nacional reunida en Cucan, reformada en 1852 por la Asamblea nacional de Guayaquil, y en 1853 por el congreso estraordinario*. Imprenta del Gobierno, 1852.

"Contestación de *El Venezolano*". *El Venezolano*, no. 93, 1 febrero 1842, p. 96.

Contreras, Álvaro. *Escenas del siglo XIX: de la ciudad letrada al museo silvestre.* ULA-CDCHT, 2006.

Contreras, Álvaro y Carlos Sandoval, editores. *Costumbrismo venezolano (una antología particular).* Fundavag, 2018.

Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá.* Editado por Elisa Mújica, Gerardo Rivas Moreno Editor, 1997.

Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones, 1987.

———. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Revista Iberoamericana*, vol. 68, no. 200, julio–septiembre 2012, pp. 867–70.

Cornejo Polar, Jorge. *El costumbrismo en el Perú: estudio y antología de cuadros de costumbres*. Petroperú, 2001.

Coronil, Fernando. "Introduction". *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* por Fernando Oritz. Duke UP, 1995, pp. ix–lvi.

—. "Transculturation and the Politics of Theory: Countering the Center, Cuban Counterpoint". *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, por Fernando Ortiz, Duke UP, 2003, pp. ix–lvi

Cortés, Enrique. *La lección del pasado: ensayo sobre la verdadera misión del Partido Liberal*. Imprenta de Medardo Rivas, 1877.

———. "Sobre la reforma del carácter humano III (continuación)". *La Opinión*, no. 69, 17 agosto 1864, 420–21.

Cortés Guerrero, José David. *La batalla de los siglos. Estado, Iglesia y religión en Colombia en el siglo XIX: de la Independencia a la Regeneración*. U Nacional de Colombia, 2016.

———. "Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia: *Los mexicanos pintados por sí mismos* y el *Museo de cuadros de costumbres*". *Estudios de Literatura Colombiana*, vol. 33, julio–diciembre 2013, pp. 13–36.

———. "Independencia, historia, civilización e ideario liberal en José María Samper". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 36, no. 1, 2009, pp. 153–89.

Crespo Toral, Remigio. “Dolores Veintimilla”. *Revista Literaria de El Progreso*, no. 1, 1883, pp. 49–51.
“¡La crinolina!”. *El Tiempo*, no. 2, 27 octubre 1857, s.p.
Crist, Raymond E. “Le Llanero: étude de l’influence du Milieu geographique”. *Revue de géographie alpine*, vol. 23, no. 1, 1935, pp. 97–114.
Cristina, María Teresa. “Costumbrismo”. *Gran Enciclopedia de Colombia*, vol. 4, Círculo de Lectores, 1992, pp. 101–10.
“Crónica interior: Colonia Tovar”. *El Promotor*, no. 7, 5 junio 1843, p. 195.
Cuvardic García, Dorde. “La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”. *Filología y Lingüística*, vol. 34, no. 1, 2008, pp. 37–51.
———. “Iconografía de los frontispicios de las colecciones costumbristas de tipos sociales en Europa y Latinoamérica”. *Filología y Lingüística*, vol. 40, no. 2, 2016, pp. 199–216.
———. “El trapero: el otro marginal en la historia de la literatura y de la cultura popular”. *Káñina: Revista de Artes y Letras*, vol. 31, no. 1, 2006, pp. 217–27.
D’Allemand, Patricia. “Batallas de la crítica postcolonial criolla en Colombia”. *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 18, no. 2, diciembre 2012, pp. 119–34.
———. “Of Silences and Exclusions: Nation and Culture in Nineteenth-Century Colombia”. *Contemporary Latin American Cultural Studies*, editado por Stephan Hart y Robert Young Arnold, Oxford UP, 2003, pp. 215–27.
Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City 1816–1929*. Pittsburgh UP, 2007.
Dallett, Francis James. “Páez in Philadelphia”. *The Hispanic American Historical Review*, vol. 40, no. 1, 1960, pp. 98–106.
Davies, Catherine. “Gender, Patriotism and Social Capital: Josefa Acevedo and Mercedes Marín”. *South American Independence: Gender, Politics, Text*s, por Catherine Davies, Claire Brewster y Hilary Owen, Liverpool UP, 2006, pp. 183–209.
———. “Josefa Acevedo de Gómez: Nueva Granada, la memoria política y el género”. *Revista de Historia de Mujeres*, vol. 15, no. 151, 2013, pp. 1–15.
De Armas Chitty, José Antonio. *Fermín Toro y su época.* Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1996.
Deas, Malcolm. “Prólogo”. *Acuarelas de Edward Walhouse Mark.* Banco de la República, 1997, pp. 9–17.
———. “Una hacienda cafetera de Cundinamarca: Santa Bárbara (1870–1912)”. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Taurus, 2006, pp. 235–65.
———. “Venezuela, Colombia and Ecuador, c. 1880–1930”. *Latin America: Economy, Society, Politics*, edited by Leslie Bethell, vol. 5, Cambridge UP, pp. 641–82.
Deas, Malcolm, Efraín Sánchez y Aída Martínez, editores. *Tipos y costumbres de la Nueva Granada: colección de pinturas y diario de Joseph Brown*. Fondo Editorial Cafetero, 1989.
“Decreto del 27 de abril de 1840 sobre aprendizage de manumisos”. *Colección Completa de leyes, decretos y resoluciones vigentes sobre manumisos, expedidas por el congreso constituyente de la República y Gobierno supremo de Venezuela, desde 1830 hasta el de 1846*. La Nueva Imprenta, 1846, pp. 26–28.
De Kosnik, Abigail. *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*. MIT UP, 2016.
Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. 1985. Traducido por Hugh Tomlinson y Robert Galatea, Continuum, 2005.
Derrida, Jacques. *Of Hospitality.* Stanford UP, 2000.
———. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Trotta, 1998.
“Despedida”. *El Mosaico*, no. 51, 28 diciembre 1860, p. 401.

Destruge, Camilo. *Urvina, el presidente: biografía del general José María Urvina*. Banco Central del Ecuador, 1992.

Díaz Castro, Eugenio. "El caney del Totumo". *El Mosaico*, no. 15, 16 abril 1860, pp. 115–17.

———. "El caney del Totumo." *Novelas y cuadros de costumbres*, editado por Elisa Mujica, tomo 2, Procultura, 1985.

———. *Manuela: novela original por Eugenio Díaz. Museo de cuadros de costumbres y variedades*, editado por Felipe Martínez-Pinzón, tomo 2. Ediciones Uniandes y U del Rosario, 2020, pp. 241–618.

Domínguez, Daylet. "Cuadros de costumbres en Cuba y Puerto Rico: de la historia natural y la literatura de viajes a las ciencias sociales". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 69, no. 2, 2016, pp. 133–49.

Domínguez, Camilo. "Prólogo". *Estudios sobre las tribus indígenas del Estado del Magdalena. Exploraciones*, edición crítica y notas de María Teresa Cristina, Universidad Externado de Colombia y Universidad del Valle, 2011, pp. xv–xxvii.

Domínguez Ossa, Camilo et al., "Concepciones sobre el territorio del Caquetá". *Viaje de la Comisión Corográfica por el territorio del Caquetá 1857. Obras completas de la Comisión Corográfica*. Obra dirigida por el general Agustín Codazzi, editado y comentado por Camilo A. Domínguez Ossa, Augusto J. Gómez López y Guido Barona Becerra, tomo 1. Coama/Fondo FEN/Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1996, pp. 49–57.

Don Basilio (seudónimo). "Ataques al bolsillo". *Museo Venezolano*, no. 8, 15 enero 1866, pp. 66–67.

Dueñas Vargas, Guiomar. *Del amor y otras pasiones: élites, políticas y familia en Bogotá, 1778–1870*. U Nacional de Colombia, 2014.

Earle, Rebecca. "Sobre héroes y tumbas: National Symbols in Nineteenth-Century Spanish America". *Hispanic American Historical Review*, vol. 86, no. 3, agosto 2005, pp. 375–416.

———. *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810–193*0. Duke UP, 2007.

Erminy, Perán. "Ramón Bolet". *Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836–1876*. Empresas Delfino, 2008, pp. 12–19.

"Escenas silvestres en Sur América o vida en los llanos de Venezuela, con muchas láminas. Se reciben en casa de Rojas Hermanos". *El Independiente*, no. 606, 29 abril 1862, p. 1.

"Esclavo prófugo". *El Liberal*, no. 654, 5 de junio de 1847, s.p.

Escobar, José. "Costumbrismo: estado de la cuestión". *El costumbrismo romántico*, Bulzoni, 1996, pp. 117–26.

———. "La mimesis costumbrista." *Romance Quarterly*, vol. 35, 1988, pp. 261–70.

Escobar Villegas, Juan Camilo. *Progresar y civilizar: imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830–1920*. EAFIT, 2009.

Espinosa de Rendón, Silveria. "La caridad". *El Álbum de los pobres*, 1869, pp. 6–9.

"Estados Unidos: recepción pública del General Páez en Filadelfia". *Diario de Avisos y Semanario de las Provincias*, 30 octubre 1850, s.p.

Estrada y Zenea, Ildefonso de. "Los cubanos pintados por sí mismos". *El Almendres: Periódico Literario y de Modas*, 1852, pp. 268–69.

Falcón Briceño, Marcos. "Prólogo". *El Oasis: Barcelona, 1856*. Ediciones de la Presidencia, 1970, pp. xi–xix.

Falconí Trávez, Diego. "Una incómoda vecindad: Dolores Veintimilla y la literatura de negociación con la alteridad indígena en los Andes decimonónicos". *Lectora: Revista de dones i textualitat*, vol. 20, 2015, pp. 80–96.

"Fallecimiento repentino de Aranda y Ponte". *El Catolicismo*, no. 230, 9 septiembre 1856, p. 296.

Fernández Bravo, Álvaro. “Políticas del cuerpo en la frontera, Argentina y Brasil, c. 1880”. *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*, editado por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, Iberoamericana Vervuert, 2010, pp. 59–87.
“Fisiología: observaciones sobre la profesión de fé del doctor Broussais”. *El Día*, no. 219, 19 abril 1844, p. 83.
Flor, Fernando R. de la y Germán Labrador. “El peso del humo: una polémica trasatlántica en el Barroco hispano”. *Tiempos de América*, vol. 13, 2006, pp. 41–58.
Flores, Antonio. “La cigarrera”. *Los españoles pintados por sí mismos*. Gaspar y Roig Editores, 1851, pp. 306–11.
Foresti, Carlos, Eva Löfquist y Álvaro Foresti. *La literatura narrativa chilena. Desde la Independencia hasta la Guerra del* Pacífico. Tomo 1, 1810–1859*,* Editorial Andrés Bello, 1998.
Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics: Lecture at the Collège de France (1978–1979).* Palgrave, 2008.
———. “Of Other Spaces”. *Diacritics*, vol. 16, 1986, pp. 22–27.
———. *Seguridad, territorio, población*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
———. *Society Must be Defended: Lecture at the Collège de France (1975–1976).* Palgrave, 1997.
———. *Surveiller et punir. Naissance de la prison.* Gallimard, 1975.
Fradejas Lebrero, José. *Biografía de Juan Eugenio Hartzenbusch*. Imprenta Municipal, 2004.
Friede, Juan. *Los Andakí, 1538–1947: historia de la aculturación de una tribu selvática.* Fondo de Cultura Económica, 1953.
Galindo Cruz, Diana. “El museo (en el) impreso. Un acercamiento al *Museo de cuadros de costumbres y variedades*”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 10, no. 20, julio–diciembre 2015, pp. 107–30.
Galperin, William H. *The History of Missed Opportunities: British Romanticism and the Emergence of the Everyday.* Stanford UP, 2017.
Garcha, Amanpal. *From Sketch to Novel: Nonnarrative Styles in Victorian Fiction*. Cambridge UP, 2009.
García Rico, Francisco. “Revista de un álbum”. *Cuadros de costumbres y descripciones locales de Colombia*, editado por José Joaquín Borda, Editorial de Francisco García Rico, 1878, pp. 206–14.
Gartner, Álvaro. *Los místeres de las minas: crónica de la colonia europea más grande de Colombia en el siglo XIX, surgida alrededor de las minas de Marmato, Supía y Riosucio*. U de Caldas, 2005.
Gaviria Liévano, Enrique. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos en contra del librecambio: primeras manifestaciones socialistas en Colombia.* U Jorge Tadeo Lozano, 2002.
Gnerre, Maurizio. “Alcune considerazioni sui dati linguistici contenuti nella relazione di Manuel María Albis”. *Curiosità della foresta d'Amazzonia e arte di curar senza medico: un quaderno di viaggio colombiano del 1854 conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, por Manuel María Albis, editado y traducido por Alberto Guaraldo, Il Segnalibro, 1991, pp. 43–52.
Goetschel, Ana María. “Los debates sobre la pena de muerte en el Ecuador, 1857–1896”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, vol. 47, enero–junio 2018, pp. 11–32.
Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó el mundo: prensa, moda y literatura en el siglo XIX.* Siglo Veintiuno Editores, 2013.
———. “Entre dandis y rastacueros. Aproximaciones al esnobismo del siglo XIX latinoamericano”. *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 3, no. 5, 2014, pp. 239–49.
———. “Imitación periférica: Larra y Alberdi”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, no. 1, 2008, pp. 31–49.

Gómez Castellano, Irene. "El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: *Frankenstein* y *Sab*". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 60, no. 2, 2007, pp. 187–203.
Gómez Hoyos, Rafael. "El ingenioso hidalgo don José María Vergara y Vergara". *Boletín de la Academia Colombiana*, tomo 22, no. 92, 1972, pp. 106–20.
Gómez López, Augusto Javier. "Amazonía colombiana: 'su historia' y su integración imaginada desde los Andes". *Pioneros, colonos y pueblos. Memoria y testimonio de los procesos de colonización y urbanización de la Amazonía colombiana*. U del Rosario y U Nacional de Colombia, 2015, pp. 26–51.
———. "Yunguillo, Condagua, Puerto Limón y Puerto Asís: las 'nuevas' poblaciones en el piedemonte del Putumayo". *Pioneros, colonos y pueblos. Memoria y testimonio de los procesos de colonización y urbanización de la Amazonía colombiana*. U del Rosario y U Nacional de Colombia, 2015, pp. 154–208.
González, Florentino. *Código del buen tono. Traducción libre de la obra titulada "Manuel du savoir-vivre" de Alfredo de Meilheurat.* Imprenta de la Nación, 1858.
———. "Empezemos (sic) por el principio". *El Neogranadino*, no. 210, 12 agosto 1852, p. 172.
———. "Interior: Congreso". *El Neogranadino*, no. 242, 18 marzo 1853, s.p.
———. "Mi apreciado señor i amigo [fechada en París el 12 de febrero de 1852]". *El Neogranadino*, no. 211, 20 agosto 1852, p. 181.
González, Francisco José. "Un bartolino de antaño". *Revista Javeriana*, vol. 15, no. 2, marzo 1941, pp. 80–89.
González Aranda, Beatriz. *José María Espinosa, abanderado del arte en el siglo XIX*. Museo Nacional de Colombia, Banco de la República y El Áncora Editores, 1998.
———. "Visiones paródicas: risas, demonios, jocosidades y caricaturas". *Revista de Estudios Sociales*, vol. 30, agosto de 2008, pp. 72–79.
González Aranda, Beatriz y Verónica Uribe Hanabergh. *Manual del arte colombiano del siglo XIX*. Ediciones Uniandes, 2013.
González Echevarría, Roberto. *Cuban Fiestas*. Yale UP, 2010.
González Pérez, Marcos. *Ceremoniales: fiestas y nación. Bogotá: un escenario. De los estandartes muiscas al Himno Nacional*. Intercultura Colombia, 2012.
González Stephan, Beatriz. "El arte panorámico de las guerras independentistas". *Pensar el siglo XIX desde el XXI*, editado por Ana Peluffo, Editorial A Contracorriente, 2012, pp. 109–18.
———. "Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie". *Revista Iberoamericana*, vol. 60, no. 167, enero–junio 1994, pp. 109–24.
———. "Héroes nacionales, estado viril y sensibilidades homoeróticas". *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 6, no. 12, julio–diciembre 1998, pp. 83–121.
———. "El lado oscuro de la fotografía. Tecnoestéticas, cuerpos y residuos de la colonialidad en el siglo XIX". *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*, editado por Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 79–106.
Gordillo Restrepo, Andrés. "El Mosaico (1858–1872). Nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX". *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*, editado por Santiago Castro-Gómez, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, pp. 226–42.
Gramsci, Antonio. *The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings 1916–1935*. New York UP, 2000.
Grases, Pedro. "Fermín Toro, político y ciudadano". *Escritos selectos*, Ayacucho, 1989, pp. 255–58.
Gruber Garvey, Ellen. *Writing with Scissors: American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*. Oxford UP, 2013.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492–2019)*. Fondo de Cultura Económica, 2006.

Guaraglia Pozzo, Malvina. *Literatura y pensamiento político: la construcción del pueblo en la narrativa de denuncia social latinoamericana, 1920–1975.* CSIC, 2012.

Guarín, José David. "Cuadros mimoplásticos". *Obras*, Imprenta de Zalamea, 1880, pp. 210–13.

Guarín Martínez, Oscar. *La invención de los chibchas: representaciones étnicas en la formación de la nación neogranadina*. Editorial Académica Española, 2012.

Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencia: ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Encuentro, 2009.

Guerrero, Andrés. *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura*. FLACSO, 2010.

Guerrero, Juan Agustín. *Imágenes del Ecuador del siglo XIX.* 1852. Editado por Wilson Hallo, Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes, 1981. Publicado originalmente como *Libro de pinturas*.

Guillén Martínez, Fernando. *Estructura histórica, social y política de Colombia*. Planeta, 2017.

———. *El poder político en Colombia.* Planeta, 2008.

Gutiérrez Ardila, Daniel. *El reconocimiento de la Gran Colombia: diplomacia y propaganda en las restauraciones (1819–1831).* U Externado de Colombia, 2012.

Gutiérrez de Alba, José María. *Impresiones de un viaje a América: diario ilustrado de viaje por Colombia, 1871–1873*. Villegas Editores, 2012.

Gutiérrez Girardot, Rafael. "Estratificación social, cultura y violencia en Colombia". *Revista de Estudios Colombianos* no. 7, 2000, pp. 9–18.

Guy, Josephine M. e Ian Small. *The Routledge Concise History of Nineteenth-Century Literature*. Routledge, 2011.

Guzmán, Antonio Leocadio. *La doctrina liberal.* Congreso de la República, 1983.

———. "Elecciones". *El Venezolano*, no. 119, 12 julio 1842, s.p.

———. "Juicio a la oligarquía reinante". *El Venezolano*, no. 120, 19 julio 1842, s.p.

———. "Movimiento mercantil". *El Venezolano*, no. 115, 14 junio 1842, p. 108.

———. "Oligarquía". *El Venezolano*, no. 133, 20 septiembre 1842, s.p

Guzmán Esponda, Eduardo. *Historia de la fundación de la Academia Colombiana de la Lengua*. Academia de la Lengua, 1972.

Haberly, David T. "*Facundo* in the United States: An Unknown Reading". *Ciberletras*, vol. 14, 2005, www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/haberly.htm. Consultado 12 mayo 2016.

Halberstam, Jack. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke UP, 1995.

Hamilton, Kristie. *America's Sketchbook: The Cultural Life of a Nineteenth-Century Literary Genre*. Ohio UP, 1998.

Harvey, David. *The New Imperialism*. Oxford UP, 2003.

———. *Spaces of Hope*. Edinburgh UP, 2000.

Helg, Aline. *¡Nunca más esclavos! Una historia comparada de los esclavos que se liberaron en las Américas*. Traducido por Julia García Aranzazu, Fondo de Cultura Económica/Banco de la República, 2018.

Henderson, Peter. *Gabriel García Moreno and Conservative State Formation in the Andes.* U of Texas P, 2008.

Hendrix, W.S. "Notes on Collections of Types, a Form of Costumbrismo". *Hispanic Review*, vol. 1, no. 3, 1933, pp. 208–21.

Herrera, Pablo. "Ecuatorianos ilustres: Don Francisco J. Eujenio de Santa Cruz i Espejo". *El Iris. Publicación Literaria, Científica y Noticiosa* (Quito), no. 1, 1861, pp. 291–95.

———. *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana.* Imprenta del Gobierno, 1860.

Higonnet, Margaret. “Frames of Female Suicide”. *Studies in the Novel*, vol. 32, no. 2, 2002, pp. 229–42.
———. “Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century”. *Poetics Today*, vol. 6, no. 1/2, 1985, pp. 103–18.
“Historia del tabaco”. *El Día*, no. 100, 27 febrero 1842, p. 438.
Holguín, Carlos. “Museo de cuadros de costumbres”. *La Prensa*, no. 7, 1866, pp. 52–53.
Holguín y Caro, Margarita, editora. “Diario de Margarita Caro”. *Los Caros en Colombia: su fe, su patriotismo, su amor*, Editorial Antena, 1942.
Holton, Isaac. *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes.* 1857. Ediciones del Banco de la República, 1981.
Huidobro Salazar, María Gabriela. “Humanismo cívico y tradición clásica en los albores republicanos de Chile”. *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 41, 2005, pp. 173–96.
Humboldt, Alexander von. *Viajes a las regiones equinocciales del nuevo continente hecho en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 y 1804*. Tomo 2, Escuela Técnica Industrial, Talleres de Artes Gráficas, 1941.
Hume, Robert D. “Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel”. *PMLA*, vol. 84, no. 2, marzo 1969, pp. 282–90.
Iarocci, Michael. “Romantic Prose, Journalism, and *Costumbrismo”. The Cambridge History of Spanish Literature*, editado por David T. Gies, Cambridge UP, 2005, pp. 381–91.
Isaacs, Jorge. “Estudios sobre las tribus indígenas del Estado del Magdalena”. *Anales de Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia*, vol. 8, no. 45, septiembre 1884, pp. 178–352.
Izard, Miquel. *Maíz, banano, trigo: el ayer de América Latina*. EUB, 1996.
Jahn Montauban, Leopoldo. *La Colonia Tovar y su gente.* Cromotip, 1990.
Jaramillo Uribe, Jaime. “La influencia de los románticos franceses”. *La personalidad histórica de Colombia y otros ensayos*, Alfaomega, 2002, pp. 162–91.
Jiménez, David. “Romanticismo y radicalismo”. *El radicalismo colombiano del siglo XIX*, editado por Rubén Sierra, U Nacional de Colombia, 2009, pp. 289–309.
“Jornaleros fugados”. *El Venezolano*, no. 88, 4 enero 1842, p. 86.
Jurado Jurado, Juan Carlos. “Pobreza y nación en Colombia, siglo XIX”. *Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 3, no. 2, 2010, pp. 47–71.
———. *Vagos, pobres y mendigos: contribución a la historia social colombiana, 1750–1850*. La Carreta, 2004.
Karl, Abel (seudónimo de Daniel Mantilla). “Emiro Kastos I”. *La Opinión*, no. 51, 17 enero 1864, pp. 213–14.
———. “Emiro Kastos III”. *La Opinión*, no. 52, 17 enero 1864, pp. 222–23.
Katzew, Ilona, editora. “Estudio preliminar”. *Una visión del México del siglo de las luces: la codificación de Joaquín Antonio de Basarás.* Landucci, 2006, pp. 9–73.
Kennedy Troya, Alexandra. *Elites y la nación en obras: visualidades y arquitectura del Ecuador, 1840–1930.* U de Cuenca, 2016.
———. “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes, 1840–1870”. *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*, editado por Alfonso Ortiz Crespo, Fonsal, 2005, pp. 25–63.
Kerber, Linda. “The Republican Mother: Women and the Enlightment—An American Perspective”. *American Quarterly*, vol. 28, no. 2, 1976, pp. 187–205.
Kingman Garcés, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860–1940. Higienismo, ornato y policía*. FLACSO, 2006.
Kirkpatrick, Susan. *Las románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835–1850*. U of California P, 1989.
———. “Spanish Romanticism and the Liberal Project”. *Studies in Romanticism* Vol. 16, no. 4, 1977, pp. 451–71.

Labanyi, Jo. *Género y modernización en la novela realista española*. Cátedra, 2011.
Lafuente, Modesto (Fray Jerundio). "El cigarro parlante". *El Día*, no. 547, 20 septiembre 1848, pp. 2–3.
LaGreca, Nancy. "Literatura y conciencia: el suicidio femenino en el *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860) y *Dos mujeres* (1842–1843) de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Revolución y Cultura*, vol. 4, 2006, pp. 12–16.
———. "The Sublime Corpse in Gertrudis Gómez de Avellaneda's Women's Journal *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860)". *Hispania*, vol. 92, no. 2, 2009, pp. 201–12.
Lallement, Guilleaume. *Histoire de la Colombie*. Alexis Eymery, 1826.
Langebaek Rueda, Carl. *Herederos del pasado: indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*. Ediciones Uniandes, 2009.
Langue, Frederique. "La pardocracie ou l'itinéraire d'une 'classe dangereuse' dans le Venezuela des xviii et xix siècles". *Caravelle*, vol. 67, 1996, pp. 57–72.
La Orden Trimollet, Javier. "Paradojas y superlativos de una vida". *Los tres mosqueteros*, por Alexandre Dumas, Cátedra, 2013, pp. 17–61.
Lara, Jorge Salvador. *Breve historia contemporánea del Ecuador*. Fondo de Cultura Económica, 1995.
Larson, Brooke. *Trials of Nation Making: Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810–1920*. Cambridge UP, 2012.
Lasarte Valcárcel, Javier. "Ciudadanías del costumbrismo en Venezuela". *Revista Iberoamericana*, vol. 63, no. 178–179, 1997, pp. 175–84.
———. "Crisis y reformulación del criollismo en el postmodernimo y la vanguardia. Las representaciones de lo popular". *Venezuela, fin de siglo,* editado por Julio Ortega, La Casa de Bello, 1993, pp. 317–26.
Lascario (seudónimo). "Los parvenidos". *El Mosaico*, no. 2, 1 enero 1859, p. 13–14.
Lauster, Martina. *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and Its Physiologies, 1830–50*. Palgrave, 2007.
———. "Walter Benjamin's Myth of the *Flâneur*". *Modern Language Review*, vol. 102, 2007, pp. 139–56.
Lavater, Johann Caspar. *Physiognomy or the Corresponding Analogy between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind.* Printed for Thomas Tegg, 1844.
Laverde Amaya, Isidro. *Apuntes sobre bibliografía colombiana con muestras escogidas en prosa y en vers*o. Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1882.
LeGrand, Catherine. *Colonización y protesta campesina en Colombia (1850–1950).* Ediciones Uniandes/U Nacional de Colombia, 2016.
Lemaitre, Eduardo. *Historia General de Cartagena.* Tomo 4, El Áncora Editores, 2011.
"Ley del 12 de mayo reformando la de 19 de mayo de 1837 No. 305 sobre inmigración de extranjeros". *Cuerpo de leyes de Venezuela con un índice alfabético razonado y referente*. Tomo 1, Imprenta de Valentín Espinal, 1851, pp. 438–40.
Lisboa, Miguel María. *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Ayacucho, 1992.
"El llanero y el cortesano. Diálogo quinto". *El Alerta. Periódico Político y Literario Semanal: Órgano de los Sentimientos Liberales del Pueblo Venezolano*, no. 10, 29 noviembre 1849, s.p.
Loaiza Cano, Gilberto. "La construcción nacional: La cultura". *Colombia: la construcción nacional (1830–1880)*, editado por Beatriz Castro Carvajal, Fundación Mapfre y Santillana Ediciones, 2012, pp. 237–98.
———. "La expansión del mundo del libro durante la ofensiva reformista liberal. *Colombia, 1845–1886. Independencia, Independencias y espacios culturales: diálogos de historia y literatura*, editado por Carmen Elisa Acosta, César Augusto

Ayala Diago y Henry Alberto Cruz Villalobos, U Nacional de Colombia, 2009, pp. 25–64.
Loaiza Cano, Gilberto. *Manuel Ancízar y su época: biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Ediciones Plural, 2018.
———. *Poder letrado: ensayos sobre historia intelectual colombiana, siglo XIX y XX*. Universidad del Valle, 2014.
———. "El pueblo en la república de los ilustrados". *Conceptos fundamentales de la cultura política de la independencia*, editado por Francisco A. Ortega Martínez, U Nacional de Colombia, 2012, pp. 221–58.
———. *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación*. U Externado de Colombia, 2011.
Lombana, Vicente. "Las guacharacas". *El Mosaico*, no. 29, 15 julio 1859, pp. 229–32.
Lombardi, John V. *Decadencia y abolición de la esclavitud en Venezuela*. Traducido por Mercedes Rivera, U Central de Venezuela, 1974.
Londoño Vega, Patricia. *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Banco de la República, 2005.
López, José Hilario. "Carta a Josefa Acevedo de Gómez". *El Tribuno de 1810*, editado por Adolfo León Gómez, Imprenta Nacional, 1910, pp. 346–57.
López-Ocón Cabrera, Leoncio. *Biografía de la "América". Una crónica hispanoamericana del liberalismo democrático español (1857–1886)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.
López Pérez, María del Pilar. "Itinerario entre la realidad y la intimidad: biombos nacionales". *Credencial Historia*, no. 105, www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1998/10501.htm. Consultado 15 enero 2015.
López Rodríguez, María Mercedes. "De la prensa literaria al libro: José María Vergara y Vergara en la formación del hispanismo en Colombia (1858–1866)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 45, no. 82, 2015, pp. 53–72.
López Rodríguez, Mercedes. *Blancura y otras ficciones raciales en los Andes colombianos*. Iberoamericana Vervuert, 2017.
*Los mexicanos pintados por sí mismos*. Portal del Águila de Oro, 1855, pp. 177–83.
Loza, Renata. *Dolores Veintimilla: poesía y subjetividad femenina en el siglo XIX*. U Andina Simón Bolívar, 2006.
Lozano, Abigaíl. "¡¡Páez!!". *El Liberal*, no. 640, 27 febrero 1847, s.p.
Lozano, Jorge Tadeo. "Memoria sobre las serpientes". *El Liceo Venezolano*, no. 6, junio de 1842, s.p.
Lynch, Deirdre. "Paper Slips: Album, Archive, Accident". *Studies in Romanticism*, vol. 57, no 1. Spring 2018, pp. 87–119.
Lynch, John. *Caudillos in Spanish America, 1800–1850*. Clarendon, 1992.
Maiguashca, Juan. "El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830–1895". *Historia y región en el Ecuador: 1830–1930*, editado por Juan Maiguascha, Corporación Editora Nacional, 1994, pp. 355–420.
Makarova, Arina. "Dits et non-dits des nécrologies de la presse". *Le Temps des médias*, vol. 1, no. 1, enero 2013, pp. 108–18.
Maljuf, Natalia. *La creación del costumbrismo: las acuarelas de la donación Juan Carlos Verme*. Museo de Arte de Lima, 2016.
Malagón Pinzón, Miguel. *Salvajes, bárbaros e inmigrantes en el derecho administrativo colombiano*. U Externado de Colombia, 2015.
Márquez Tapia, Ricardo. *La Safo ecuatoriana: Dolores Veintimilla Carrión de Galindo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Azuay, 1968.
Marroquín, José Manuel. *En familia: bocetos – historia de Yerbabuena*. Editado por Ricardo Pardo, Instituto Caro y Cuervo, 1985.
———. "El 'Museo de cuadros de costumbres'". *La Caridad*, no. 3, 6 julio 1866, pp. 3–6.

Marroquín, José Manuel. (Presbítero). "Revolviendo papeles". *Santa Fe y Bogotá*, vol. 47, no. 3, 1921, pp. 198–201.
———. "Prólogo". *Artículos de costumbres*, por Ricardo Silva, Imprenta de Silvestre, 1883, pp. vii–xiv.
Martí, José. "José Antonio Páez". *Memorias del general José Antonio Páez.* Editorial América, 1916, pp. 4–18.
Martínez, Celestino. "Francisco Aranda y Ponte". 7 septiembre 1856, pp. 1–9. Hoja volante.
Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia (1847–1900).* Centro de Estudios Andinos/Banco de la República, 2012.
Martínez Carreño, Aída. "Cronología". *Josefa Acevedo de Góme*z, editado por Ana Cecilia Ojeda Avellaneda, Rocío Serrano Gómez y Aída Martínez Carreño, dirección Cultural U Industrial de Santander, 2009, pp. 33–54.
———. "Josefa Acevedo de Gómez: su vida, su obra". *Josefa Acevedo de Góme*z, editado por Ana Cecilia Ojeda Avellaneda, Rocío Serrano Gómez y Aída Martínez Carreño, dirección Cultural U Industrial de Santander, 2009, pp. 9–32.
Martínez Peláez, Severo. *La patria del criollo: ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemaltec*a. Fondo de Cultura Económica, 2012.
Martínez-Pinzón, Felipe. "Ciudadano de la eternidad: linaje y legitimación en José María Vergara y Vergara". *Sensibilidades conservadoras. El debate cultural sobre la civilizaciñon en America Latina y España durante el siglo XIX*, editado por Kari Soriano Salkjelsvik, Iberoamericana Vervuert, 2021, pp. 137–60.
———. "Patricios en contienda: patria y patrimonio en *María* de Jorge Isaacs". *Hispanic Review*, vol. 86, no. 2, 2018, pp. 287–306.
———. "Una nación sin blancos: gótico y mestizaje en *Dolores* de Soledad Acosta de Samper". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, no. 2, 2015, pp. 391–414.
Martínez Silva, Carlos. "Discurso de Don Carlos Martínez Silva". *Colombia Ilustrada*, no. 9, 15 febrero 1890, pp. 139–42.
———. "José María Vergara y Vergara." *Repertorio Colombiano*, vol. 3, 1879, pp. 369–93.
Marún, Gioconda. *Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Ediciones Universal, 1983.
Marx, Karl. *The Eighteenth Brummaire*. Electronic Book Company, 2000.
Marx, Karl y Friedrich Engels. *The Communist Manifesto*. Verso, 1998.
Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. U of Nebraska P, 1992.
Mata, Antonio. *Exposición del Ministro del Interior, Relaciones Exteriores e Instrucción Pública dirigida a las Cámaras Legislativas del Ecuador en 1857*. Imprenta del Gobierno, 1857.
Matthews, Robert Paul. *Violencia rural en Venezuela, 1840–1848: antecedentes socioeconómicos de la guerra federal*. Monte Ávila, 1977.
Mayer, William Frederick. "El Llanero". *The Atlantic Monthly*, febrero 1859, pp. 174–88.
Mazzotti, José Antonio. "Criollismo, creole, and créolité". *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought*, editado por Yolanda Martínez-San Miguel, Ben Sifuentes-Jauregui y José Antonio Mazzotti, Palgrave, 2016, pp. 87–99.
———. *Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú*. Iberoamericana-Vervuert, 2016.
Mejía, Juan Luis. "Introducción". *Libreta de apuntes* por Manuel María Paz, EAFIT y U de Caldas, 2011, pp. 5–19.
Mejía Restrepo, Luis. "Ensayos de crítica literaria (artículos de Ricardo Silva)". *Papel Periódico Ilustrado*, no. 99, 1 septiembre 1886, pp. 38–42.

Mendoza, Cristóbal. “De la inmigración en Venezuela”. *El Liceo Venezolano*, no 1, enero 1842; no. 2, febrero 1842, pp. 31–42.
Mendoza, Daniel. “Impresiones del llano”. *Biblioteca de escritores venezolanos*, editado por José María Rojas, Rojas Hermanos editores, 1875, p. 335.
———. “Los muchachos a la moda”. *Antología de costumbristas venezolanos*, editado por Mariano Picón Salas, Monte Ávila, 1980, pp. 107–20.
———. *Obra completa*. Editado por Adolfo Rodríguez, Fundacion para la Cultura Guariquena y CONAC, 1993.
———. “Palmarote en Apure”. *Antología de costumbristas venezolanos*, editado por Mariano Picón-Salas, Monte Ávila, 1980, pp. 144–77.
———. “Un llanero en la capital”. *Flores de Pascua. Colección de producciones originales en prosa y en verso*, editado por José María Rojas, George Coser, 1849, pp. 135–42.
Meneses, Olegario. “El Romanticismo”. *El Liceo Venezolano*, no. 3, abril 1842, p. 122.
Meyer, Arno J. *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*. Pantheon Books, 1981.
Mera, Juan León. *Antología esencial*. Ediciones Abya-Ayala, 1994.
Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa, 2007.
Miliani, Domingo. “Estudio preliminar”. *Fermín Toro. Colección clásicos venezolanos de la academia venezolana de la lengua*, Academia Venezolana de la Lengua, 1963, pp. xi–xci.
Miliani de Mazzei, Marina. “Los proyectos de inmigración y colonización en Venezuela como política de poblamiento en el siglo XIX”. *Tiempo y Espacio*, vol. 21, no. 56, 2011, ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-94962011000200002&lng=es&nrm=iso&tlng=es. Consultado 30 junio 2020.
Millares Carlo, Agustín. *Rafael María Baralt (1810–1860): estudio biográfico, crítico y bibliográfico*. U Central de Venezuela, 1969.
Miseres, Vanesa. “On a Republic in Ruins: Flora Tristan’s *Peregrinations of a Pariah* and the Role of *Rabonas* in Nineteenth-Century Peru”. *Review: Literature and Arts of the Americas*, no. 84, 2012, pp. 29–36.
———. “Solicitudes de amistad: el uso del álbum como red de sociabilidad y práctica de escritura femeninas”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 22, 2018, pp. 9–27.
Molestina, Vicente Emilio. *La lira ecuatoriana: colección de poesías líricas nacionales*. Imprenta y Encuadernación de Calvo, 1866.
Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge UP, 1991.
———. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2014.
———. “The Unquiet Self: Mnemonic Strategies in Sarmiento’s Autobiographies”. *Sarmiento: Author of a Nation*, editado por Tulio Halperín Donghi et al., U of California P, 1994, pp. 193–213.
Moncayo, Pedro. “Rojismo y jesuitismo”. *La Democracia*, no. 62, 13 noviembre 1853, s.p.
Moncayo Gallegos, Paco. “Presentación”. *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*, editado por Alfonso Ortiz Crespo, Fonsal, 2005, pp. 7–11.
Mondolfi Gudat, Edgardo. *Páez visto por los ingleses.* Academia Nacional de la Historia, 2005.
Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Beatriz Viterbo, 1999.
Montesinos, José Fernández. *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Castalia, 1980.

Moraña, Mabel. “Introduction: Mapping Hispanism”. *Ideologies of Hispanism*, editado por Mabel Moraña, Vanderbilt UP, 2005, pp. ix–xxi.
———. “Postcriptum”. *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto “criollo” en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*, editado por Juan Vitulli y David Solodkow. Corregidor, 2009, pp. 485–90.
Moretti, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. Verso, 2013.
Mosquera, Pedro. “Descripción del viaje de Pedro Mosquera, corregidor de Masaya”. *Viaje de la Comisión Corográfica por el territorio del Caquetá 1857*, editado y comentado por Camilo A. Domínguez Ossa, Augusto J. Gómez López y Guido Barona Becerra, Coama/Fondo FEN/Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1996, pp. 137–39.
Mújica, Elisa. “Nota crítico-biográfica sobre Eugenio Díaz Castro”. *Novelas y cuadros de costumbres* por Eugenio Díaz Castro, tomo 1, Procultura, 1985, pp. 9–35.
Muratorio, Blanca, editora. *Imágenes e imagineros.* FLACSO, 1994.
Murillo Toro, Manuel. “Señor José María Vergara i V.” *El Tiempo*, no 226, 16 abril 1859, p. 226.
Nieto, Juan José. *El ciudadano Juan José Nieto, gobernador suspenso de la provincia de Cartagena ante los hombres honorables e imparciales de todos los partidos*. Imprenta El Neogranadino, 1855.
Nugent, Stephen. *Scoping the Amazon: Image, Icon and Ethnography*. Routledge, 2007.
Núñez García, Amanda. “Gilles Deleuze. Pensar el porvenir”. *Daimón: Revista Internacional de Filosofía*. no, 3, 2010, pp. 107–15.
Obando, José María. *Apuntes para la historia*. Tomo 2, Bedout, 1972.
Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke UP, 2014.
Olson, Christa J. *Constitutive Visions: Indigeneity and Commonplaces of National Identity in Republican Ecuador*. Pennsylvania State UP, 2014.
Orihuela, Germán Augusto. *Nicanor Bolet Peraza*. Academia Venezolana de la Lengua, 1963.
Ortiz, Juan Francisco y José Joaquín Ortiz. *Liceo Granadino: colección de los trabajos de este instituto*. Tomo 1. Imprenta de Ortiz y compañía, 1856.
Oropeza, Ignacio. “Escenas silvestres en Sur América”. *El Independiente*, no. 883, 6 abril 1863.
Ortega Martínez, Francisco A. “Sociabilidad, asociacionismo y civilidad en la primera mitad del siglo XIX neogranadino. Una aproximación conceptual”. *La sociabilidad y lo público: experiencias de investigación*, editado por Alexandra Martínez y Nelson Antonio Gómez Serrudo, U Javeriana, 2017, pp. 90–126.
———. “Sovereignty as a Political Language of Difference: Indian *Resguardos* in Colombia 1821–1843”. Indigenous Sovereignties. America and Africa, 15th–19th centuries, 14 marzo 2016, Chateau des Ducs de Bretagne, Nantes. Unpublished conference paper.
———. “The Spanish American Origins of a Colonial Critique: A Brief Conceptual History of the Terms ‘Colonia’ and ‘Colonial’”. Ensayo inédito.
———. “We Invent or We Err: Post-Colonial Critical Cosmopolitanism in the Nineteenth Century”. *Cosmopolitanisms in Enlightenment Europe and Beyond*, editado por Mónica García-Salmones y Pamela Slotte, Peter Lang, 2013, pp. 93–125.
Ortiz, Dominga. “Protesta”. *La Opinión Nacional*, 6 febrero 1874, p. 3.
Ortiz, José Joaquín. “Los colonos”. *La Caridad*, no. 36, 2 junio 1865, pp. 566–68.
———. “Prospecto”. *La Caridad*, no. 1, 24 septiembre 1864, pp. 1–2.
Ortiz Crespo, Alfonso. “Científicos, viajeros y curiosos”. *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*, editado por Alfonso Ortiz Crespo, Fonsal, 2005, pp. 11–25.

Otero-Cleves, Ana María. "Foreign Machetes and Cheap Cotton Cloth: Popular Consumers and Imported Commodities in Nineteenth-Century Colombia". *Hispanic American Historical Review*, no. 97, 2017, pp. 423–56.

———. "Jéneros de gusto y sobretodos ingleses: el impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana en el siglo XIX". *Historia Crítica*, no. 38, 2009, pp. 20–45.

Otero Múñoz, Gustavo. "Semblanzas colombianas: José Joaquín Borda". *Boletín de Historia y Antiguedades*, no. 248, marzo 1935, pp. 81–94.

Padilla Chasing, Iván Vicente. *Cuestión española y otros escritos de José María Vergara y Vergara*. U Nacional de Colombia, 2017.

———. *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX: lectura de la Historia de la literatura en Nueva Granada de José María Vergara y Vergara*. U Nacional de Colombia, 2009.

"¡¡Páez!!" *Diario de la Tarde*, no. 25, 29 junio 1846, s.p.

Páez, Adriano. "La educación moral e intelectual del país". *Escritos varios de Enrique Cortés*. Imprenta Sudamericana, 1896, pp. 325–29.

Páez, José Antonio. *Autobiografía del general José Antonio Páez*. Tomos 1 y 2, Imprenta de Halleta y Breen, 1867 y 1869.

Páez, Ramón. *Wild Scenes; or, Life in the Llanos of Venezuela*. Charles Scribner, 1862.

Palacio Castañeda, Germán. *Fiebre de tierra caliente: una historia ambiental de Colombia 1850–1930*. U Nacional de Colombia, 2006.

Paravisini-Gebert, Lizabeth. "Colonial and Postcolonial Gothic: The Caribbean". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, pp. 229–58.

Paz, Manuel María. *Libreta de apuntes*. EAFIT y U de Caldas, 2011.

Pecaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930–1953*. Norma, 2001.

Peignot, Gabriel. *Dictionnaire historique et bibliographique, abrégé des personnages illustres, célèbres ou fameux de tous les siècles et de tous les pays du monde, avec les dieux et les héros de la mythologie*. Haut-Coeur et Gayet, 1821.

Peluffo, Ana. *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Instituto de Literatura Iberoamericana, 2006.

———. "Pensar el siglo XIX desde el siglo XXI". *Pensar el siglo XIX desde el XXI*, editado por Ana Peluffo, Editorial A Contracorriente, 2012, pp. 1–14.

Peluffo, Ana e Ignacio Sánchez Prado, editores. *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, 2015.

"Pena de muerte". *El Proscripto*, no. 8, 27 septiembre 1852, s.p.

Peña de Matsushita, Marta E. *El romanticismo político hispanoamericano*. CINAE, 1985.

Peñas Ruiz, Ana. "Artículos de costumbres y fisiologías literarias: espejos y espéculos de la sociedad (1830–1850). *Literatura i Espectacle/Literatura y espectáculo*, editado por Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, SELGYC, 2012, pp. 433–47.

———. *El articulo de costumbres en Espana (1830–1850)*. Academia del Hispanismo, 2014.

———. "Entre literatura y pintura: poética pictórica del artículo de costumbres". *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, coordinado por Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián, Universidad de Cantabria, 2011, pp. 41–64.

———. "Revisión del costumbrismo hispánico: una historia cultural transnacional." *Revisitar el costumbrismo: pedagogías, cosmopolitismo y modernización en Iberoamérica*, editado por Kari Soriano Salkjelsvik y Felipe Martínez-Pinzón, Peter Lang, 2016, pp. 7–31.

Perazzo, Nicolás. *La inmigración en Venezuela, 1830–1850*. Archivo General de la Nación, 1973.

Pereira Gamba, Benjamín. "El Iris". *El Iris. Publicación Literaria, Científica y Noticiosa*, no. 1, 20 julio 1861, pp. 1–2.
Pérez, Felipe. *Jeografia física i política de los Estados Unidos de Colombia*. Imprenta de la Nación, 1862.
———. *Los jigantes. (Novela orijinal)*. Imprenta de Gaitán, 1875.
Pérez, Lázaro María. "Aranda". *Liceo Granadino. Colección de los trabajos de este instituto*, Imprenta de Ortiz y compañía, 1856, p. 201.
Pérez Benavides, Amada Carolina. *Nosotros y los otros: las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880–1910*. U Javeriana, 2015.
Pérez Pimentel, Rodolfo. *Diccionario biográfico del Ecuador*. www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/r8.htm. Consultado 11 diciembre 2018.
Pérez Rancel, Juan José. *Agustín Codazzi: Italia y la construcción del nuevo mundo*. Petroglifo Producciones, 2002.
Pérez Salas, María Esther. "Genealogía de 'Los mexicanos pintados por sí mismos'". *Historia Mexicana*, vol. 48, no. 2, octubre–diciembre 1998, pp. 167–207.
Pérez Vidal, Alejandro. "Introducción". *Artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, por Mariano José de Larra, Ediciones B, 1989, pp. 5–98.
Picón Febres, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. Empresa El Cojo, 1906.
Picón Salas, Mariano. "Prólogo". *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Monte Ávila, 1980, pp. 5–9.
Piglia, Ricardo. "Sarmiento escritor". *Filología*, vol. 31, no. 1–2, 1998, pp. 19–34.
Pineda, Rafael. "Prólogo. Álbum de Caracas y Venezuela". *Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836–1876*. Empresas Delfino, 2008, pp. 36– 57.
Pineda Camacho, y Héctor Llanos Vargas. *Etnohistoria del Gran Caquetá (siglo XVI–XIX)*. Banco de la República, 1982.
Pineda Cupa, Miguel Ángel. *Editar en Colombia en el siglo XX: la selección Samper Ortega de Literatura Colombiana (1928–1937)*. Ediciones Uniandes y U de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019.
Pino Iturrieta, Elías. *Las ideas de los primeros venezolanos*. U Católica Andrés Bello, 2003.
———. *País archipiélago: Venezuela 1830–1858*. Fundación Bigott, 2001.
Poblete, Juan. "La lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura: la novela y las costumbres nacionales en el siglo XIX". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 26, no. 52, 2000, pp. 11–34.
Pratt, Mary Louise. "Don't Interrupt Me: The Gender Essay as Conversation and Counter Canon". *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 2oth century*, editado por Doris Meyer, U of Texas P, 1995, pp. 10–27.
———. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
———. "Utopias linguísticas". Traducido por André M. do Nascimento y Joana Plaza Pinto, *Trabalhos em Linguística Aplicada*, vol. 52, no. 2, 2013, pp. 437–59.
———. "Women, Literature, and National Brotherhood". *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, vol. 18, no. 1, 1994, pp. 27–47.
Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Translated from the Italian by Angus Davidson, The World Publishing, 1968.
———. "Los pronunciamientos". *El Ymbabureño*, no. 1, 14 julio 1850, s.p.
Pupo-Walker, Enrique. "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde". *Revista Iberoamericana*, vol. 44, no. 102–103, enero–junio 1978, pp. 1–15.
———. "Lo que es frenología". *El Venezolano*, no. 88, 4 enero 1842, pp. 86–87.
Quintero, Inés. "La historiografía". *La cultura en Venezuela: historia mínima*, coordinado por Elías Pino Iturrieta, Fundación de los trabajadores de Lagoven, 1996, pp. 65–80.
———. *El último marqués: Francisco Rodríguez del Toro, 1761–1851*. Fundación Bigott, 2006.

Ramírez, Ignacio. "La estanquerilla". *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Portal del Águila de Oro, 1855, pp. 177–83.
Ramírez de Jara, María Clemencia. *Frontera fluida entre Andes, Piedemonte y Selva: el caso del Valle del Sibundoy, siglo XVI–XVII*. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1996.
Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Fundación Editorial El perro y La Rana, 2009.
Ramos Guédez, Jose Marcial. *La africanía en Venezuela: esclavizados, abolición y aportes culturales*. Academia Nacional de la Historia, 2012.
Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Traducido por Julie Rose, U of Minnesota P, 1999.
Rausch, Jane. *A Tropical Plains Frontier: The Llanos of Colombia, 1531–1831*. U of New Mexico P, 1984.
Restrepo, Juan de Dios (Emiro Kastos). "Los pepitos". *Artículos escogidos*, Biblioteca Banco Popular, 1852, pp. 288–95.
———. "Una noche en Bogotá". *Artículos escogidos*, 1852, Imprenta de Juan M. Fonnegra, 1885, pp. 80–85.
"Remitido". *El Artesano*, no. 16, 20 agosto 1857, pp. 62–64.
*Revista de Administración de Comercio y de Jurisprudencia*, vol. 5, no. 2, julio 3 de 1860, pp. 301–02.
Riofrío, Miguel. *Apuntes de viaje de un proscrito ecuatoriano*. Tipografía de la Unión por José Castro Varillas, 1863.
———. "Biografía de Don Pedro Moncayo, escrita en Lima en 1872 por el Dr. Miguel Riofrío". *La emancipada*, Carrión, pp. 82–98.
———. "Congreso". *La Democracia*, no. 162, 13 noviembre 1857, s.p.
———. "Discurso pronunciado por el doctor Miguel Riofrío en el cuarto aniversario de la sociedad de Amigos de la Ilustración en el Convictorio de San Fernando de Quito el 4 de noviembre de 1849". *La emancipada*, Carrión, pp. 71–81.
———. "Discurso pronunciado por el señor Miguel Riofrío en el día de la celebración del aniversario del 19 de agosto de 1833". *La Democracia*, no. 163, 19 noviembre 1857, s.p.
———. (M.R.). "¡El Dr Anjel Sanz!". *La Democracia*, no. 89, 4 octubre 1854, pp. 312–13.
———. *La emancipada*. Editado por Alejandro Carrión, Publicación del Honorable Consejo Provincial de Loja, 1974.
———. *La emancipada*. Editado por Flor María Rodríguez-Arenas, 1era ed., Stockcero, 2005.
———. *La emancipada*. Editado por Flor María Rodríguez-Arenas, 2da ed., Stockero, 2009.
———. "Funerales de Francisco Aranda i Ponte". *El Tiempo*, no. 90, 16 septiembre 1856, s.p.
———. (atribuido). "Furor tauromáquico". *La Democracia*, no. 175, 22 febrero 1858, s.p.
———. (M.R.). "El joven ya difunto Doctor Rafael Cornejo". *La Democracia*, no. 102, 13 de marzo 1855, p. 365.
———. "Literatura: Teatro". *La Democracia*, no. 93, 20 diciembre 1854, s.p.
———. "Reformas constitucionales". *La Democracia*, no. 161, 3 noviembre 1857, s.p.
———. "El señor doctor Miguel Riofrío, director de la Sociedad de la Ilustración, al coronar al joven Zaldumbide". *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica: discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852*. Banco Central del Ecuador, 1984, pp. 37–38.
———. (M.R.). "El señor Doctor José Fernández Salvador". *La Democracia*, no. 58, 12 octubre 1853, p. 197.
———. (atribuido). "Un suceso trájico: en la provincia de Cuenca". *La Democracia*, no. 149, 9 junio 1857, s.p.

Riofrío, Miguel, et al. “Los infraescritos miembros de la mayoría del congreso ecuatoriano rechazan la protesta de seis ciudadanos del Cauca”. Imprenta de los Huérfanos de Valencia, Archivo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, 14 febrero 1859. Hoja Volante.
Rivas, Medardo. “El cosechero”. *Museo de cuadros de costumbres y variedades*, editado por Felipe Martínez-Pinzón, Tomo 1, Ediciones Uniandes y U del Rosario, 2020, pp. 443–51.
Rivas Rojas, Raquel. *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Fondo editorial La Nave Va, 2002.
———. “Del criollismo al regionalismo: enunciación y representación en el siglo XIX”. *Latin American Research Review*, vol. 37, no. 3, 2002, pp. 101–28.
Roberts, Stephen G.H. “‘Hispanidad’: el desarrollo de una polémica noción en la obra de Miguel de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 39, 2004, pp. 61–80.
Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Eterna Cadencia, 2010.
Rodríguez-Arenas, Flor María. *Bibliografía colombiana del siglo XIX*. Stockcero, 2006.
Roig, Arturo Andrés. *Bolivarianismo y filosofía latinoamericana*. FLACSO, 1984.
Rojas, José María. *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos, ordenada con noticias biográficas*. Rojas Hermanos, 1875.
———. *Flores de Pascua. Colección de producciones en prosa y en verso*. George Gorser, 1849.
Rojas, Rafael. *Los derechos del alma: ensayos sobre la querella liberal-conservadora en Hispanoamérica (1830–1870)*. Taurus, 2014.
———. *Las repúblicas de aire: utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*. Taurus, 2009.
Rojas López, José. “Una apreciación crítica del modelo trizonal de Humboldt-Codazzi en la geografía de Venezuela”. *Procesos Históricos*, vol. 6, no. 12, 2007, pp. 75–90.
“Los rojos pintados por sí mismos”. *El Símbolo*, no. 75, 11 octubre 1865, s.p.
Román, Claudia. “Un sátiro sanjuanino: Sarmiento lector, personaje y escritor en clave satírica”. *Afuera: Estudios deCcrítica Cultural*, vol. 11, mayo 2012, www.revistaafuera.com/articulo.php?id=220&nro=11. Consultado 30 junio 2020.
Romero, José Luis. “Introducción”. *El pensamiento conservador (1815–1989)*. Editado por José Luis Romero, Ayacucho, 1986, pp. ix–xxxix.
———. *Latinoamérica, la ciudad y las ideas*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
Romero, Mario Germán, editor. *Epistolario de Rufino José Cuervo con los miembros de la academia colombiana*. Editorial Caro y Cuervo, 1972.
Rosa, Richard. “A seis grados de Andrés Bello: literatura y finanzas en los 1820”. *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, editado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Fundación Bigott, 2006, pp. 133–53.
Rubio Cremades, Enrique. *Costumbrismo y folletín: vida y obra de Antonio Flores*. Instituto de Estudios Alicantinos, 1972.
Ruiz, Bladimir. “La ciudad letrada y la creación de la cultura nacional: costumbrismo, prensa y nación”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 33, no. 2, 2004, pp. 75–89.
S. (seudónimo). “Los vagos”. *El Mosaico*, no. 15, 1859, p. 118.
Safford, Frank. “Race, Integration, and Progress: Elite Attitudes and the Indian in Colombia, 1750–1870”. *The Hispanic American Historical Review*, vol. 71, no. 1, febrero 1991, pp. 1–33.
Safford, Frank y Marco Palacios. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida, su historia*. Norma, 2002.

Saint-Maurice Cabany, E. de, editor. *Le Nécrologe universel du XIXe siècle. Revue générale biographique et nécrologique*. Paris, 1845–1870.

Salas de Lecuna, Yolanda. “Imágenes y representaciones de la barbarie”. *Los rostros de la identidad*, editado por Carmen Elena Alemán, Fernando Fernández y Orlando Albornoz, U Simón Bolívar, 2001, pp. 217–23.

Salazar, Manuel Eloy. “El 23 de mayo de 1857”. *El Artesano*, no. 8, 11 junio 1857, p. 32.

Sambrano Urdaneta, Oscar. “Daniel Mendoza”. *Diccionario de Historia de Venezuela*, Fundación Polar, bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/m/mendoza-daniel/. Consultado 11 diciembre 2018.

Samper, José María. *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada desde 1810 y especialmente de la Administración del 7 de marzo*. Imprenta del Neogranadino, 1853.

———. “El bambuco”. *América literaria: publicaciones selectas en verso y en prosa*, editado por Francisco Lagomaggiore, 1867, Tomo 2, La Nación, 1899, pp. 111–14.

———. “Costumbres”. *El Mosaico*, no. 26, 9 julio 1864, pp. 206–08.

———. “Las costumbres i el socialismo”. *La Reforma: Periódico de la Escuela Republicana*, no. 12, 5 octubre 1851, s.p.

———. “La cuestión española”. *El Tiempo*, no. 254, 8 noviembre 1859, s.p.

———. *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (hispanoamericanas) con un apéndice sobre la orografía y la población de la Confederación Granadina*. Imprenta de E Thuton, 1861.

———. *Galería nacional de hombres ilustres o notables, o sea colección de bocetos biográficos*. Imprenta de Zalamea, 1879.

———. *Historia de una alma: memorias íntimas y de historia contemporánea*. Editado por Franz D. Hensel Riveros, U del Rosario, 2009.

———. “José María Vergara y Vergara”. *Artículos literarios, 1876*, Juan M. Fonnegra, 1885, pp. xiii–xxix.

———. “Tipos americanos: El petimetre de pueblo”. *Revista Americana*, no. 106, enero 20 1863, pp. 30–33.

———. (Juan de la Mina). “Viajes y aventuras de dos cigarros”. *El Mosaico*, nos. 37 (pp. 294–96); 38 (pp. 301–04); 40 (pp. 315–20); 41 (pp. 321–25), 24 septiembre–26 noviembre 1864.

Samper, Miguel (xyz). “Emigración al Magdalena (Continuación)”. *La Opinión*, 15 junio 1864, pp. 350–52.

———. “Estudios industriales”. *El Neogranadino*, no. 208, 30 julio 1853, s.p.

———. *La miseria en Bogotá*. Colseguros, 1998.

———. (xyz). “Situación industrial”. *El Neogranadino*, no. 395, 9 abril 1857, s.p.

Sánchez, Efraín. *Gobierno y geografía*: *Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Banco de la República, 2002.

———. *Ramón Torres Méndez: pintor de la Nueva Granada*. Fondo Cultural Cafetero, 1987.

Sánchez, Rafael. *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*. Fordham UP, 2016.

Sanders, James. *The Vanguard of the Atlantic World: Creating Modernity, Nation, and Democracy in Nineteenth-Century Latin America*. Duke UP, 2014.

Santander, Rafael Eliseo. “El raizalismo vindicado”. *El Tiempo*, no. 200, 26 octubre 1858, s.p.

Santos Molano, Enrique. *El corazón del poeta.* Planeta, 2001.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie*. 1845. Prólogo de Noé Jitrik, Ayacucho, 1993.

Sartre, Jean Paul. *Critique of Dialectical Reason*. Traducido por Alan Sheridan-Smith y editado por Jonathan Reé, tomo 1, Verso, 2004.

Scavino, Dardo. *Narraciones de la independencia: arqueología de un fervor contradictorio*. Eterna Cadencia, 2010.
Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. U of Chicago P, 2007.
Schwab, Christiane. "Social Observation in Early Commercial Print Media. Towards a Genealogy of the Social Sketch (ca. 1820–1860)". *History and Anthropology*, vol. 29, no. 2, 2018, pp. 204–32.
———. "The Transforming City in Nineteenth-Century Literary Journalism: Ramón de Mesonero Romanos' 'Madrid Scenes' and Charles Dickens' 'Street Sketches'". *Urban History*, vol. 46, no. 9, 2019, pp. 226–45.
Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Verso, 1992.
Scott, John C. *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. Yale UP, 2009.
Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP, 1985.
"El seis de marzo". *La Prensa*, no. 46, 19 agosto 1848, p. 186.
Serje, Margarita. "El cuadro de costumbres como modo de intervención en *Los trabajadores de tierra caliente* de Medardo Rivas". *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en América Latina*, editado por Kari Soriano Salkjelsvik y Felipe Martínez-Pinzón, Peter Lang, 2016, pp. 209–30.
———. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. CESO/Ediciones Uniandes, 2005.
Shubert, Adrian. "'Charity Properly Understood': Changing Ideas about Poor Relief in Liberal Spain". *Comparative Studies in Society and History*, vol. 33, no. 1, enero 1991, pp. 36–55.
Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. U of California P, 1993.
Sierra, Luis Fernando. *El tabaco en la economía colombiana del siglo XIX*. U Nacional de Colombia, 1971.
Sierra, Micolao (seudónimo Manfredo). "El mendigo". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo*, no. 8, 1 abril 1866 pp. 81–84.
Silva, Ricardo. *Artículos de costumbres*. Imprenta de Silvestre, 1883.
———. "Ponga ud. tienda". *El Mosaico*, no. 13, 9 abril 1864, pp. 98–100.
———. "El portón de casa". *El Mosaico*, no. 50, 22 diciembre 1860, pp. 393–97.
———. "Las tres visitas". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo*, no. 15, 4 noviembre 1866, pp. 226–31.
———. "Un domingo en casa". *El Mosaico*, no. 44, 5 noviembre 1859, pp. 351–53.
Silva Beauregard, Paulette. "Humboldt y la orientalización de Venezuela en los relatos de viaje a la Gran Colombia de William Duane y Garspard-Théodore Mollien". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, no. 40, 10 enero 2009, pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/humboldt.html. Consultado 30 junio 2020.
———. *Las tramas de los lectores: estrategias de la modernización cultural venezolana*. Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
———. "Un lugar para exhibir". *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 373–406.
———. "Una buena receta para la nostalgia: *Zárate* de Eduardo Blanco". *Cuadernos de Literatura*, vol. 16, no. 31, 2012, pp. 135–61.
Silva Cotapos, Carlos. *Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre Portales*. Sociedad Imprenta-Litografía "Barcelona", 1919.
Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern UP, 2014.
Skinner, Lee. *History Lessons: Refiguring the 19th Century Historical Novel in Spanish America*. Linguatext Limited, 2006.
"Sociedad de San Vicente de Paul". *El Mosaico*, no. 11, 8 abril 1864, p. 85.

Solano, Fray Vicente. “Pena de muerte”. *La Escoba*, 12 noviembre 1856, s.p.

———. “Pena de muerte”. *La Escoba*, 21 octubre 1857, s.p.

Soriano Salkjelsvik, Kari y Felipe Martínez-Pinzón, editores. *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en América Latina*. Peter Lang, 2016.

Spence, James Mudie. *The Land of Bolívar or War, Peace and Adventure in the Republic of Venezuela*. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1878.

Spurzheim, Johann Gaspar. *Phrenology: Or, the Doctrine of Mental Phenomena*. Marsh, Capen and Lyon, 1838.

Stanislas y Romay, Andrés Dionisio. (Salantis). “El tabaquero”. *Los cubanos pintados por sí mismos*, Imprenta y Papelería de Barcina, 1852, pp. 41–57.

Stiénon, Valérie. *La littérature des physiologies: sociopoétique d’un genre panoramique, 1830–1845*. Classiques Garnier, 2012.

Straka, Tomás. *La república fragmentada: claves para entender a Venezuela*. Alfa, 2016.

———. *Venezuela, la era de los gendarmes. Caudillismo y liberalismo autocrático 1861–1936*. Fundacion Rómulo Betancourt, 2010.

Swedberg, Richard y Ola Agevall. *The Max Weber Dictionary: Key Words and Central Concepts*. Stanford Social Sciences, 2005.

“El Tabaco”. *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo* (Bogotá), no. 23, 31 diciembre 1866, pp. 375–76.

Terán Najas, Rosemarie. “*La Emancipada*: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico”. *Historia de la Educación*, vol. 29, 2019, pp. 35–55.

———. “Facetas de la historia del siglo XIX. A propósito de las estampas y relaciones de viaje”. *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*, editado por Alfonso Ortiz Crespo, Fonsal, 2005, pp. 64–82.

Thompson, Edward Palmer. *Customs in Common*. Penguin Books, 1993.

Toro, Fermín. “Costumbres de Barullópolis (segunda entrega)”. *Correo de Caracas*, no. 25, 25 junio 1839, s.p.

———. “Crítica. *Resumen de la geografía de Venezuela* por Agustín Codazzi”. *El Liceo Venezolano*, no. 2, febrero 1842, pp. 49–55.

———. “Europa y América”. *Correo de Caracas*, no. 11, 16 marzo 1839, s.p.

———. “Europa y América”. *Correo de Caracas*, no. 12, 26 mayo 1839; s.p.

———. “Europa y América”. *Correo de Caracas*, no. 14, 23 abril 1839; s.p.

———. “Europa y América”. *Correo de Caracas*, no. 17, 30 abril 1839; s.p.

———. “Europa y América”. *Correo de Caracas*, no. 18, 18 junio 1839; s.p.

———. “Europa y América”. *Correo de Caracas*, no. 19, 14 mayo 1839; s.p.

———. “Europa y América”. *Correo de Caracas*, no. 21, 28 mayo 1839, s.p.

———. “Ideas y Necesidades”. *El Liceo Venezolano*, no. 3, marzo 1842, pp. 113–24.

———. *Los mártires*. 1842. Editado por Gustavo Luis Carrera, U Central de Venezuela, 1966.

———. “Plano del terreno”. *El Liceo Venezolano*, no. extraordinario, febrero 1842, s.p.

———. “Preservación de cadáveres”. *El Liceo Venezolano*, no.1, enero de 1842, pp. 43–45.

———. *Reflexiones sobre la ley del 10 de marzo de 1834*. Imprenta de Valentín Espinal, 1845.

———. s.t. *El Liceo Venezolano*, no. extraordinario, febrero 1842, pp. 97–98.

———. “Un romántico”. *El Liceo Venezolano*, no. 5, mayo 1842, pp. 256–58.

Torrealba, Ricardo, María Matilde Suárez y Mariluz Schloeter. “Ciento cincuenta años de políticas inmigratorias en Venezuela”. *Demografía y Economía*, vol. 17, no. 3, 1983, pp. 367–90.

Trigo, Benigno. *Subjects of Crisis: Race and Gender as Disease in Latin America*. Wesleyan UP, 2000.

Ucelay Da Cal, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos (1843–1844): estudios de un género costumbrista*. El Colegio de México, 1951.

Un curioso ratoncito. "La Defensa de Madama Zoila". 13 mayo 1857, Imprenta de Joaquín Maya. Hoja volante.

Unos agricultores. "Guanare: al Sr. Redactor de *El Venezolano*". *El Venezolano*, no. 104, 12 abril 1842, p. 98.

———. "Inmigración: al Sr. Redactor de *El Venezolano*". *El Venezolano*, no. 93, 1 febrero 1842, p. 96.

Unos colegiales. "Graciosa necrología". 5 mayo 1857, Imprenta de Joaquín Maya. Hoja volante.

"Un suicidio". *El Artesano*, no. 8, 11 junio 1857, p. 31.

"Un suicidio". *La Gaceta Mercantil*, no. 65, 28 agosto 1858.

Unzueta, Fernando. "Scenes of Reading: Imagining Nations/Romancing History in Spanish America". *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*, editado por Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen, Woodrow Wilson Center P, 2003, pp. 115–60.

Urdaneta, Alberto. "D. Ricardo Silva". *Papel Periódico Ilustrado*, no. 30, 1887, p. 85.

Uribe-Urán, Víctor. *Honorable Lives: Lawyers, Family, and Politics in Colombia, 1780–1850*. Pittsburgh UP, 2000.

Valle, José del y Luis Gabriel-Stheeman. "Nationalism, Hispanism and Monoglossic Culture". *The Battle over Spanish between 1800 and 2000: Language Ideologies and Hispanic Intellectuals*, editado por del Valle y Gabriel-Stheeman, Routledge, 2002, pp. 1–13.

Vanegas, Carolina. "Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta en Colombia". *Passés Futurs*, no. 2, 2017, www.politika.io/en/notice/usos-memoria-policarpa-salavarrieta-colombia. Consultado 10 diciembre 2018.

Vargas-Tisnés, Gloria. *La nación de los mosaicos: relaciones de identidad, literatura y política en Bogotá (1856–1886)*. U Externado de Colombia y Academia Colombiana de Historia, 2016.

"Variedades: Costumbres". *El Día*, no. 219, 19 abril 1844, p. 82.

Veintimilla, Dolores. "Carta a mi madre". *La Democracia*, no. 169, 9 junio 1857, s.p.

———. "Necrología". *La Safo ecuatoriana: Dolores Veintimilla Carrión de Galindo*, por Ricardo Márquez Tapia, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Azuay, 1968, pp. 203–04.

Vélez Posada, Andrés. "Edición comentada de la memoria *Sobre la emigración*, de Pedro Alcántara Herrán (1848)". *Revisa Co-herencia*, vol. 13, no. 25, julio-diciembre 2016, pp. 19–58.

Verdevoye, Paul. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina, 1801–1834*. Academia Argentina de Letras, 1994.

———. "Éléments 'costumbrista' dans le *Facundo*". *Bulletin Hispanique*, vol. 52, 1968, pp. 342–412.

Vergara y Vergara, José María. "A Casablanca". *Versos en borrador*, Imprenta de Gaitán, 1869, pp. 8–9.

———. "A Pía Rigan". *Artículos literarios*, Juan M. Fonnegra, pp. 249–59.

———. "Anarquía literaria". *El Hogar*, no. 23, 4 julio 1868, pp. 162–63.

———. *Artículos literarios de José María Vergara y Vergara*. Juan M. Fonnegra, 1885.

———. "Autografía". *Documentos facsimilares de la vida colombiana*, Ediciones Sol y Luna, 1965, s.p.

———. "Carta a Fernán Caballero". *El Hogar*, no. 60, 20 marzo 1869, pp. 92–94.

———. "La cola". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo*, no. 17, 18 noviembre 1866, p. 270.

———. "Colombia". *Artículos literarios*, Juan M. Fonnegra, pp. 183–88.

———. "Cuadros de costumbres". *El Porvenir*, no. 212, 18 marzo 1859, p. 438.

Vergara y Vergara, José María. *La cuestión española: cartas dirigidas al Doctor M. Murillo*. Imprenta de la Nación, 1859.

———. "Cuestiones ortográficas". *La Caridad*, no. 39, 5 abril 1868, pp. 616–17.

———. "De Santafé a París: De Honda a la Costa de Santa Marta". *La Caridad*, no. 1, 9 junio 1870, pp. 9–13.

———. "De Santafé a París: De Santafé a Villeta". *La Caridad*, no. 9, 29 junio 1871, pp. 135–38.

———. "En el álbum del bazar de los pobres". *Álbum de los pobres*, 1865, s.p.

———. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. 1867. Tomo 1 y 2, Biblioteca Banco Popular, 1974.

———. "Hombres distinguidos". *Obras escogidas de don José María Vergara y Vergara. Biografías*, tomo 3, Editorial Minerva, 1931, pp. 143–295.

———. "Introducción". *Poesías de Mario Valenzuela precedidas de una breve noticia biográfica, i seguidos de algunas composiciones poeticas que le han dirijido sus amigos*, por Mario Valenzuela, Imprenta de la Nación, 1859, pp. 5–21.

———. "José María Trujillo". *La Caridad*, vol. 13, 15 de diciembre de 1864, pp. 200–02.

———. "El lenguaje de las casas: Santa Fe de Bogotá". *El Mosaico*, no. 14, 29 abril 1865, pp. 105–06.

———. "El lenguaje de las casas: Bogotá". *El Mosaico*, no. 14, 29 abril 1865, pp. 106–08.

———. "El lenguaje de las casas: La casa santafereña", *El Mosaico*, no. 47, 7 enero 1865, pp. 374–76.

———. *Museo de cuadros de costumbres y variedades*. 1866. Reedición, estudio introductorio y notas Felipe Martínez-Pinzón, Ediciones, tomos 1 y 2, Uniandes/U del Rosario, 2020.

———. "Prólogo". *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos*, por Josefa Acevedo de Gómez, Imprenta de El Mosaico, 1861, pp. i–ii.

———. "Le Recit d'un soeur". *Artículos literarios*, Juan M. Fonnegra, pp. 240–49.

———. "Las tres tazas: Taza 1era. Santafé". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo*, no. 16, 11 noviembre 1866, pp. 253–56.

———. "Las tres tazas: Taza 2nda. Santafé de Bogotá". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo*, no. 17, 18 noviembre 1866, pp. 264–70.

———. "Las tres tazas: Taza 3era. Bogotá". *El Iris. Periódico Literario, Dedicado al Bello Sexo*, no. 18, 25 de noviembre, pp. 278–83.

———. "Un manojito de hierba: carta dirigida a los Sres. Don José Joaquín Ortiz y Don Máximo Vergara". *Revista de Bogotá*, tomo 1, no. 3, 3 octubre 1871, pp. 187–93.

———. "Una nueva obra". *La Prensa*, no. 6, 14 julio 1866, s.p.

———. "El viento". *Artículos literarios*, Juan M. Fonnegra, pp. 81–86.

Vergara y Vergara, José María y José Joaquín Borda. *Lira Granadina: colección de poesías nacionales*. Imprenta El Mosaico, 1860.

Vergara y Vergara, José María, José Caicedo Rojas y Ezequiel Uricoechea. "Diccionario biográfico neo-granadino". 1 agosto 1859, s.p.

Vergara y Vergara, José María y Evaristo Delgado. *Los indios del Andaquí*. Imprenta de La Matricaria, 1855.

Vergara y Vergara, José María y José Benito Galán. *Almanaque de Bogotá i guía de forastero para 1867*. Imprenta Gaitán, 1866.

———. *The Indians of Andaqui, New Granada. Notes of a Traveller*. Traducido por J.S. Thrasher, Trubner and Co., 1858.

"La victoria: Sr. Redactor del *Venezolano*". *El Venezolano*, no. 104, 12 abril 1842, p. 99.

Villegas Vélez, Álvaro. "El difícil arte de gobernar la Nueva Granada: biopolítica y proyecto letrado en la Comisión Corográfica, 1850–1859". *Historia*, vol. 46, no. 2, julio–diciembre 2013, pp. 443–67.

Vovelle, Michel. "Burying the Dead". *Popular Culture*, Grolier Educational Corporation, 1933.

Von der Walde, Erna. "El 'Cuadro de Costumbres' y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia". *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 183, no. 724, 2007, pp. 243–53.

Wallace, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. U of Wales P, 2013.

Watson-Espener, Maida Isabel. *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Pontificia U Católica del Perú, 1979.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. U of California P, 2001.

Williams, Derek. "La creación del pueblo católico ecuatoriano (1861–1875)". *Cultura política en los andes (1750–1950)*, editado por Cristóbal Aljovín de Losada y Nils Jacobsen, Institut français d'études andines, Embajada de Francia en el Perú y U Nacional Mayor de San Marcos, 2007, pp. 319–45.

Wright, Winthrop R. *Café con leche: Race, Class and National Image in Venezuela*. U of Texas P, 1990.

Zahler, Reuben. *Ambitious Rebels: Remaking Honor, Law, and Liberalism in Venezuela, 1780–1850*. Arizona UP, 2014.

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Beatriz Viterbo, 2002.

Zuluaga Ramírez, F. "Palenque de Mocoa". *Putumayo: una historia económica y sociocultural*, editado por Augusto J. Gómez. En prensa.